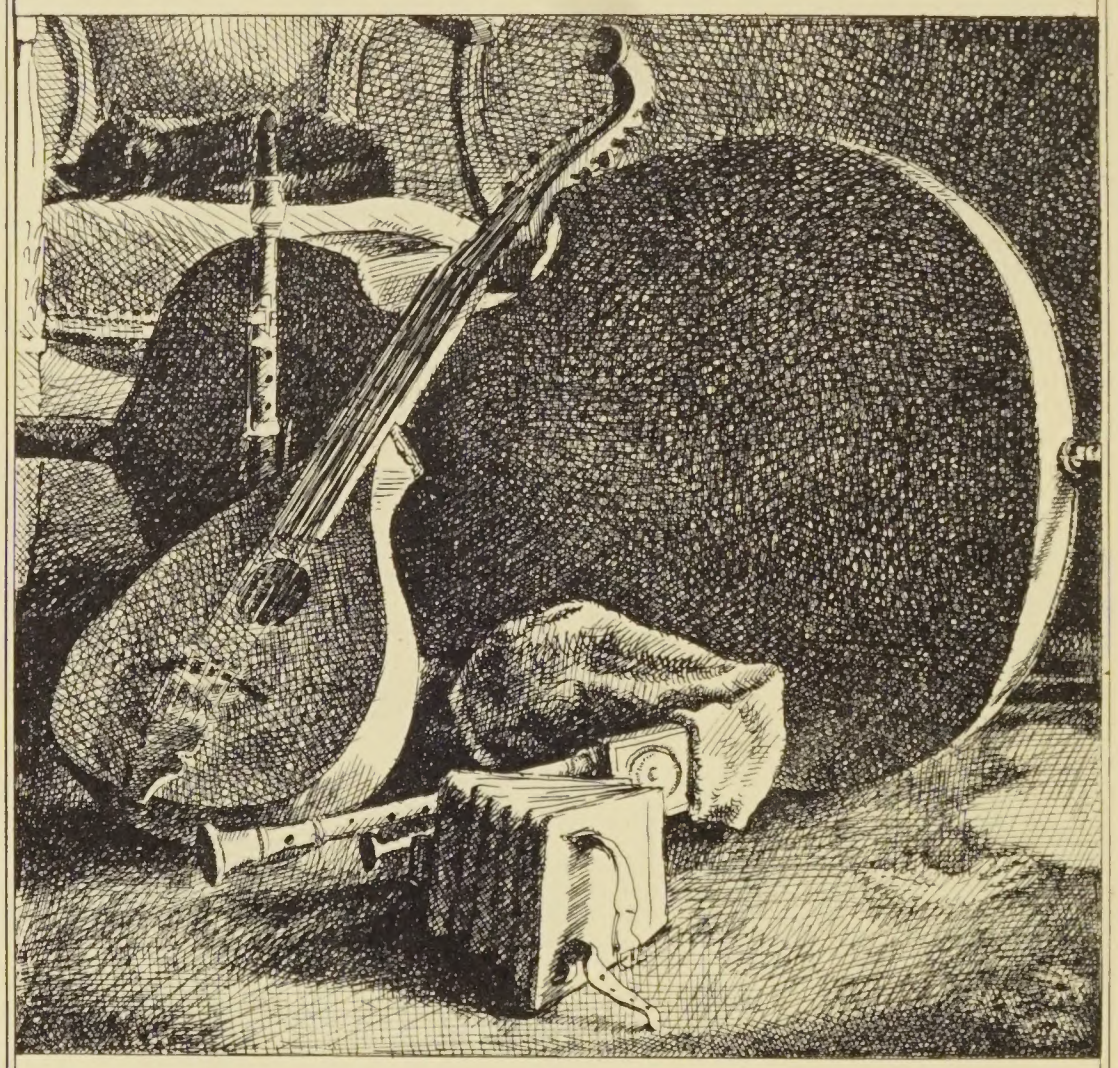
EX LIBRIS



FREDERICK SELCH

Klavierschule,

oder

Anweisung zum Klavierspielen

für

Lehrer und Lernende,

mit kritischen Anmerkungen

von

Daniel Gottlob Türk,

Musikdirektor bey der Universität zu Halle.

Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Leipzig und Halle.

Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle. 1802.

Seiner

Kaiserlichen Majestät,

Alexander dem Ersten,

Selbstherrscher aller Reußen ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Allerdurchlauchtigster,

Unüberwindlichster Kaiser,

Allergnädigster Kaiser und Herr!

Ew. Kaiserliche Majestät beglücken Ihre Staaten nicht nur durch eine gerechte, weise und milde Regierung überhaupt, sondern auch ins besondere durch den huldreichen Schutz, welchen Allerhöchstdieselben den Wissenschaften und Künsten in einem ganz vorzüglichen Grade angedeihen lassen. Dies gab mir Muth, Ew. Kaiserlichen Majestät das gegenwärtige Lehrbuch, welches die vollkommnere Ausübung einer edeln und wohlthätig auf

das

das Herz wirkenden Kunst zum Gegenstande hat, in tiefster Unterthänigkeit zu widmen. Aeußerst glücklich würde ich mich schätzen, wenn diese unvollkommne Arbeit des gnädigsten Beyfalls eines so großen und von ganz Europa bewunderten Monarchen gewürdigt werden, und dadurch ihren Zweck, etwas zu mehrerer Verbreitung musikalischer Kenntnisse beyzutragen, auch in Allerhöchstderoselben Staaten erreichen sollte. Ich ersterbe mit der tiefsten Ehrfurcht,

Ew. Kaiserlichen Majestät

allerunterthänigster

Daniel Gottlob Türk.

Vorrede

zur ersten Ausgabe.

Der vielen Anweisungen zum Klavierspielen ungeachtet, fehlte es doch bis jetzt noch an einem etwas vollständigern Lehrbuche mit kritischen und hinlänglich erläuternden Anmerkungen. Größtentheils ließ man es seit mehreren Jahren dabey bewenden, das schon oft Gesagte immer wieder zu erklären, ohne die Gründe bestimmt anzuführen, warum dies oder jenes nur so, und nicht anders, seyn könne. Daher hatten wir bisher viele Klavier- und Orgelspieler, welche mit ziemlichen Talenten zur Musik nur sehr wenige Kenntnisse verbanden. Wenn man fast in allen Wissenschaften und Künsten den Unterricht gemeinnütziger und zweckmäßiger einzurichten suchte, bessere Methoden empfahl, die Lernenden zum Selbstdenken anleitete: so war doch dies nur selten der Fall bey dem angehenden Klavierspieler. Einzelne Ausnahmen beweisen nicht viel gegen die Richtigkeit dieser Behauptung.

Um jenem Mangel wenigstens einigermaßen abzuhelfen, und den Lernenden, wo möglich, von jedem beym Klavierspielen vorkommenden Gegenstande deutliche Begriffe beyzubringen, und ihn zu einer richtigen Erkenntniß zu leiten, ließ ich mich in diesem Lehrbuche auf gewisse Untersuchungen ein, die ich außerdem lieber gespart hätte.

Da mir es ernstlich um Wahrheit zu thun war, so konnte ich oft nicht umhin, die Meinungen verschiedener Tonlehrer von anerkannten Verdien-

sten

sten freymüthig und ohne alle Parteylichkeit zu prüfen. Mehrmals erklärte ich daher eingeschlichene Irrthümer und unrichtige Lehrsätze für das, was sie sind. Hoffentlich ist dies in einem anständigen Tone geschehen. Sehr gern werde aber auch ich Fehler eingestehen, wenn man mich durch überzeugende Gründe belehrt, daß ich in der That hier und da geirrt habe. Beweise von meiner Unparteylichkeit befinden sich unter andern S. 71, 312, 383, 435 ꝛc. in den mich selbst betreffenden Stellen.

Das Ganze ist, wie man bemerken wird, hauptsächlich für drey Klassen von Lesern bestimmt. Der größer gedruckte Text enthält das, was mit wenigen Ausnahmen Jeder, folglich auch der Lernende, wissen sollte. Die Anmerkungen möchten wohl größtentheils mehr für den Lehrer seyn. In den noch kleiner gedruckten Zusätzen oder Noten kommen verschiedene bloß historische, zum Theil aber auch solche Bemerkungen vor, welche dem forschenden Musiker Stoff zum weitern Nachdenken über diesen oder jenen Gegenstand der Kunst geben können.*)

Ich habe zwar keinesweges die Absicht, mein Buch vorläufig vertheidigen zu wollen; denn was wirklich gut ist, das muß sich selbst empfehlen, und das Schlechte wird doch durch keine Vertheidigung besser: es sey mir aber erlaubt, bloß über die angenommene Ordnung einige Worte zu sagen. Ich fand nämlich, daß es zuweilen unvermeidlich war, ein noch nicht erklärtes Kunstwort u. dgl. schon im voraus zu gebrauchen, wenn ich anders von dem zu erläuternden Gegenstande in einem gewissen Grade vollständig, und dabey zur leichtern Uebersicht desselben, ohne größere oder kleinere Einschaltungen, ununterbrochen handeln wollte. Aus diesem Grunde hielt ich es für rathsamer, das kleinere Uebel zu wählen, und da, wo es mir besonders nöthig zu seyn schien, auf denjenigen Paragraphen zu verweisen, in welchem ein solches Kunstwort ꝛc. erklärt worden ist. Außerdem zeigt auch das

*) Für diejenigen, welchen mit kritischen Anmerkungen und ausführlichern Erläuterungen nicht gedient ist, gab ich vor einigen Jahren einen wohlfeilen Auszug aus meiner Klavierschule heraus, der aber natürlicher Weise nur das nöthigste enthält.

das am Ende beygefügte Register diejenigen Seiten an, auf welchen man über die eine oder die andere Materie mehr Unterricht findet. Wer eine ausführliche Anweisung zum Klavierspielen nach einem leichter zu übersehenden und zweckmäßigern Plane schriebe, der hätte in der That den gerechtesten Anspruch auf die Dankbarkeit aller Lernenden.

Deutlichkeit, faßliche Darstellung, Kürze und Bestimmtheit sind, wie bekannt, die nöthigsten Erfordernisse des Lehrstyles. Diesen Erfordernissen suchte ich nach Möglichkeit Genüge zu thun. Da es aber bey einem Lehrbuche vorzüglich darauf ankommt, für welche Leser es zunächst bestimmt ist: so mußte ich mir in dieser Rücksicht zuweilen gewisse Ausdrücke erlauben, die nun einmal in der Kunstsprache üblich sind, ob sie gleich nicht eben die besten seyn mögen. Dahin gehören unter andern: eine Note spielen, Terzen ꝛc. greifen, Töne markiren, Manieren ausführen, steigende Intervalle, springende Sätze, Blasinstrumente, Klavierschule, muntere Tonstücke u. a. m. Besonders sah ich mich öfter genöthiget, statt einer Definition bloß eine längere Beschreibung zu wählen, weil ich verhältnißmäßig nur wenige Leser von wissenschaftlichen Kenntnissen voraussetzen konnte. Den Takt z. B. getraute ich mir nicht so zu definiren, daß der Anfänger sogleich und unfehlbar eine richtige Idee davon bekäme, ich nahm also zu einer Beschreibung meine Zuflucht. Uebrigens habe ich in Ansehung des deutschen Ausdruckes, der Orthographie ꝛc. größtentheils unsers Adelungs Grundsätze befolgt; daher findet man z. B. dessen ungeachtet, bey weiten, zwey (nicht: zwo ꝛc.) Noten, ausfündig, parteyisch u. v. a. Nur bey denjenigen Stellen, welche ich aus andern Werken einrückte, und bey den Titeln der citirten Bücher, hielt ich es für Pflicht, die von den Verfassern gebrauchte Orthographie unverändert beyzubehalten.

Wenn ich hin und wieder das, was Andere schon gelehrt haben, der Vollständigkeit wegen mit aufnehmen mußte: so fügte ich doch auch verschiedene eigene Bemerkungen hinzu, die mich hoffentlich gegen den Vorwurf des Ausschreibens sichern werden. Daß ich aber von verschiedenen Neben-

din-

dingen nur wenig sagte, und z. B. schon in der Einleitung einige ziemlich seltene oder gar nicht mehr gebräuchliche Klavierinstrumente fast nur namentlich anzeigte, dies bedarf wohl keiner Entschuldigung. Denn zu welcher Größe würde dieses Lehrbuch angewachsen seyn, wenn ich mich auf eine ausführliche Erklärung aller darin berührten Gegenstände hätte einlassen wollen.

Der Name des berühmten Mannes ist, dünkt mich, mehr werth, als sein Titel; daher habe ich das Herr ꝛc. durchgängig weggelassen. Die Männer, deren Schriften mich belehrten, sind in dem Buche selbst mehrmals genannt worden. Bey denjenigen, die ihren Namen vielleicht lieber gar nicht darin sähen, weiß ich mich nur damit zu entschuldigen, daß mir an der Verbreitung richtigerer Grundsätze mehr gelegen ist, als an der Gunst solcher Autoren, die ohne alle Einschränkung gelobt seyn wollen, oder jeden Zweifel gegen ihre Behauptungen schon für geflissentliche Beleidigung aufnehmen.

Noch sey mir der Wunsch vergönnt, daß dieses, mit allem Fleiße gearbeitete, Lehrbuch die Kenner wenigstens einigermaßen befriedigen, und ihrer Empfehlung nicht ganz unwürdig seyn möge.

Halle, im May, 1789.

Vorrede

zur neuen Ausgabe.

Meine Klavierschule erhielt zwar einen sehr ausgezeichneten Beyfall, und wurde in mehreren Schriften ungemein ehrenvoll erwähnt; allein dessen ungeachtet suchte ich dieser neuen rechtmäßigen Ausgabe derselben eine größere Vollkommenheit zu geben. Auch glaube ich mit einiger Zuversicht hoffen zu dürfen, daß sie durch verschiedene neu hinzu gekommene Bemerkungen nicht nur vermehrt, sondern auch in mehr als Einer Hinsicht wirklich verbessert heißen könne. Indeß mag doch vielleicht noch manches stehen geblieben seyn, was umgearbeitet zu werden verdient hätte. Denn wer vermag es, selbst bey der sorgfältigsten Aufmerksamkeit, in eigenen Werken alle Mängel und Unvollkommenheiten zu entdecken?

Wenn man verschiedene, nur erst seit kurzem heraus gekommene, wichtige Werke nicht erwähnt findet: so bitte ich zu bedenken, daß an einem Buche, welches über sechzig Bogen stark ist, und mehr als tausend größtentheils zu transponirende Notenzeilen enthält, beynahe ein Jahr gedruckt wird, und daß man das Buch selbst schon vorher geschrieben oder verbessert haben muß.

Hier nur noch einige Worte über einen Nachdruck, welcher 1798. in Wien, auf Kosten der Musikalisch-Typographischen Verlagsgesellschaft (?) in Chr. Gottl. Täubels Officin gedruckt worden ist. Auf dem Titelblatte steht zwar: „Neueste verbesserte und in den Violinschlüssel übersetzte Auflage;" allein mir hat es nicht gelingen wollen, wirkliche Verbesserungen, wohl aber eine fast unzählige Menge Druckfehler darin zu finden. Sogar schon das Titelblatt enthält offenbare Unrichtigkeiten. In dem vor mir liegenden Exemplare stehen nämlich die Notenbeyspiele bis Seite 72 im C-

Schlüs-

Schlüssel, und erst von dieser Seite an sind sie äußerst fehlerhaft und geschmacklos im G-Schlüssel gedruckt worden; folglich ist das „in den Violinschlüssel übersetzte (?) Auflage" nur zum Theil wahr. Auch hat mich der Verbesserer, ohne mein Gesuch, auf dem Titelblatte unter andern zum Organisten an der (dritten) „Stadt-Pfarrkirche zu St. Moritz in Halle" befördert. — Von den übrigen Druckfehlern zeige ich hier nur einen einzigen sehr auffallenden an. Was S. 306 stehen sollte, das folgt nämlich (wenigstens in meinem Exemplare) erst S. 310; mithin hat man, ohne daß dies irgendwo bemerkt worden ist, nach S. 305 sogleich 310, hierauf S. 307, 308, 309, sodann aber 306, und hernach S. 311 u. s. w. zu lesen. — Ich bedaure alle diejenigen, welche sich etwa durch den oben angezeigten unverschämten Zusatz auf dem Titelblatte haben verleiten lassen, diesen äußerst inkorrekten, und dabey, meines Wissens, nicht einmal wohlfeilern Nachdruck zu kaufen.

Obgleich die Bogenzahl bey der gegenwärtigen, auf Schreibpapier gedruckten, Auflage beträchtlich stärker geworden ist, als sie vorher war: so habe ich doch dessen ungeachtet den Preis bloß um einige Groschen erhöhet. Nur mußten die zwölf Handstücke wegbleiben. Diese schienen mir in einem Lehrbuche von der Art überhaupt entbehrlich zu seyn; auch waren deren verhältnißmäßig bey weiten zu wenige. Ueberdies habe ich vor einigen Jahren in zwey Theilen zusammen hundert und zwanzig, wie mich dünkt, zweckmäßigere und bereits wieder neu aufgelegte Handstücke für angehende Klavierspieler heraus gegeben.

Allen denjenigen, welche die erste Auflage dieser Klavierschule so wohlwollend beurtheilten und empfahlen, bezeige ich meinen lebhaftesten Dank, und hoffe, daß die gegenwärtige Ausgabe ihres Beyfalles noch würdiger seyn werde.

Halle, im September, 1802.

Der Verfasser.

Ein-

Einleitung.

§. 1.

Alle diejenigen Instrumente, welche vermittelst einer Klaviatur (Tastatur) gespielt werden, pflegt man im Allgemeinen Klavierinstrumente zu nennen. Deren giebt es aber so viele, daß ich mich hier, zur Schonung des Raumes, bloß auf eine möglichst kurze Anzeige derselben einschränken muß. Zu den Hauptarten rechne ich, außer dem eigentlichen Klaviere — von welchem nachher mehr — die Orgel, den Flügel und das Pianoforte, (Fortepiano.)

§. 2.

Die Orgel ist bekanntlich ein aus vielen Pfeifen zusammen gesetztes Instrument, worauf der Ton vermittelst dieser Pfeifen und des darein geleiteten Windes hervor gebracht wird. Diejenigen Leser, welche von den einzelnen Theilen dieses großen, und in gewisser Rücksicht vollkommensten, Instrumentes nähere Kenntniß zu haben wünschen, verweise ich auf die Schriften von Adlung, Bendeler, Sorge, Werkmeister, Halle, Don Bedos, Knecht, J. J. Klein, Schlimbach u. a. m. Unter Positiv (Portativ) und Regal (Regalwerk) versteht man kleine Orgeln.

Der Flügel oder das Klavicymbel, italiänisch *Cembalo, Clavicembalo*, französisch *Clavecin* oder *Claveſſin*, ist wohl bekannt genug. Ich bemerke daher nur, daß die messingenen oder stählernen Saiten desselben durch kleine, in den so genannten Docken (Tangenten) befindliche Federkiele geschnellt und in Vibration gesetzt werden. Wenn der Körper dieses Instrumentes aufwärts steht, so wird es Klavicytherium oder ein stehender Flügel genannt. Das Spinett ist

eine kleine gemeiniglich nur einchörige *) Art von Flügel, worauf die Saiten schräge, nämlich von der rechten zur linken Hand, gezogen sind.

Das Pianoforte hat die Form eines Flügels von mäßiger Größe, die Saiten werden aber durch hölzerne ꝛc. Hämmerchen angeschlagen. Man kann auf diesem jetzt mit Recht sehr beliebten Instrumente, wie auf dem Klaviere, bloß vermittelst des stärkern oder schwächern Anschlages, folglich auch ohne einen dabey angebrachten Zug zu gebrauchen, stärker oder schwächer spielen. Verschiedene kleine und neuere Arten davon haben die Form eines Klaviers. Da seit einiger Zeit auch mehrere deutsche Künstler vortreffliche Pianoforte's verfertigen, so können wir nunmehr die englischen ꝛc. füglich entbehren.

Hier in einer Anmerkung beyläufig noch einige Worte von verschiedenen andern, zum Theil weniger bekannten, Klavierinstrumenten.

Das Pedal, (Fußklavier,) welches gewöhnlich nur die tiefern zwey Oktaven enthält, und mit den Füßen gespielt wird, ist ein besonderes Instrument für den Baß zum Klaviere ꝛc. Außerdem haben auch bekanntlich die (meisten) Orgeln ein Pedal.

Das Pantalon, (Pantaleon,) ein von seinem Erfinder Pantaleon Hebenstreit so genanntes Instrument mit Darmsaiten, ist eine verbesserte Art des Hackbretes, welches ursprünglich mit Klöppeln geschlagen, in der Folge aber auch vermittelst einer Klaviatur gespielt wurde; so wie es denn noch jetzt mit Drahtsaiten, Hämmern und Zügen unter demselben Namen hin und wieder üblich ist.

Hämmerpantalone, Hämmerwerke ꝛc. wahrscheinlich aus dem vorigen entstanden, sind dem Klavicymbel, auch dem Klavicytherio in der Form ähnlich; die Saiten werden aber durch Hämmerchen angeschlagen.

Klaviorganum nennt man ein Positiv, bey welchem zugleich ein Spinett angebracht ist.

Das Cembal d'Amour, *(Claveçin d'amour,)* dessen Erfinder der verstorbene Silbermann in Straßburg war, wird durch Klaviertangenten mitten an die darauf befindlichen sehr langen Saiten angeschlagen, so daß beyde Theile derselben klingen; weil nämlich das Instrument auf beyden Seiten einen Steg und Resonanzboden hat. Das Griffbret liegt nicht links, wie bey dem Klaviere, sondern ziemlich in der Mitte.

Das Geigenwerk, (Geigeninstrument, Violdigambenwerk, die Klaviergambe, der Geigenklavicymbel, nürnbergisches Geigenwerk ꝛc.) von ei-

*) Einchörig heißt ein Instrument, wenn jeder Ton desselben nur vermittelst einer einzigen Saite hervor gebracht wird; zweychörig setzt also für jeden Ton zwey, dreychörig aber drey Saiten voraus. Daher sagt man ein zwey- oder dreychöriger Flügel.

Zwey oder drey Saiten, die für einen und ebendenselben Ton bestimmt sind, oder welche vermittelst Einer Taste angeschlagen werden, nennt man ein Chor. So hat z. B. der Ton c sein eigenes Chor Saiten, eis desgleichen u. s. f.

nem nürnbergischen Bürger, Hans Hayde im Jahre 1610 *) erfunden, ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, welches unter dem Körper ein Rad hat, wodurch andere kleine Räderchen umgetrieben werden. Drückt man eine Taste nieder, so wird die Saite durch ein Rädchen klingend gemacht. Das größere Rad muß, vermittelst eines dabey angebrachten Trittes, mit dem Fuße in Bewegung gesetzt werden.

Der Bogenflügel, ein durch Gleichmann, Ficker ꝛc. in neuern Zeiten wieder bekannt gewordenes, und von Hohlfeld im Jahre 1754 merklich verbessertes Geigenwerk, worauf der Ton, wie auf der Violine ꝛc. vermittelst eines mit wirklichen Pferdehaaren bespannten Bogens hervor gebracht wurde. Einige neuere Arten von Bogenflügel oder Bogenklavier findet man im zweyten Jahrgange der allgem. musikalischen Zeitung, S. 309. f. und S. 475. f. desgl. im Journale des Luxus und der Moden, Februar, 1801. S. 82. ff. beschrieben.

Das Bogenhammerklavier ward vor einiger Zeit von J. C. Greiner in Wetzlar erfunden. Es besteht aus zwey Klavieren, wovon das obere mit Draht- das untere aber mit Darmsaiten bezogen ist. Beyde Klaviere können einzeln oder zugleich gespielt werden. Das Erstere ist mit Hämmern versehen; das Letztere wird vermittelst eines künstlich verfertigten Bogens gestrichen. (Cramers Magazin der Musik, erst. Jahrgang, S. 654. ff.)

Die Leyer verdient deswegen mit genannt zu werden, weil das Geigenwerk daraus entstanden zu seyn scheint.

Das Lautenklavier, ein besonderes Instrument (nicht ein einzelner Zug) mit Darmsaiten bezogen, dessen Ton dem Klange der Laute ähnlich ist.

Der Theorbenflügel, eine Nachahmung der Theorbe. **)

Das Pandoret hat über den Saiten des Klavieres noch andere, welche durch hölzerne Docken angeschlagen werden, wodurch die Pandore (eine Art von Zither) nachgeahmt wird.

Das Harfenklavier ist ein mit Darmsaiten bezogenes Instrument, dessen Ton vermittelst der angebrachten metallenen Stifte so schnarrend wird, wie auf der Davidsharfe.

Das (schlechthin so genannte) Instrument, (*Symphonia, Magadis, Pectis, Virginal,*) eine Art von Klavier oder Klavicymbel, worauf die Saiten, wie bey dem Spinette, schräge liegen; jedoch hat es die völlige Anzahl Töne.

Das Fortbien, eine Art von Pianoforte, in der Form eines Klavieres, von Friederici. Die Benennung Fortbien gab ihm der Erfinder zum Unterschiede des Fortepiano's. (Gerbers Lexicon der Tonkünstler, Anhang, S. 82.)

Das *Clavecin Roial*, ebenfalls eine Art von Pianoforte, nur mit einigen Abänderungen, von Wagner.

Das Bellesonorereal (Bellsonore) soll, nach Jürgensens eigener Beschreibung, „die Wirkung eines guten Flügels, Dresdner Klavecin Royals, Friederici-

*) Galiläus und Andere behaupten, dieses Instrument sey noch älter.

**) Die Theorbe hat der Laute ihren Ursprung zu verdanken. Beyde sind, dem Baue nach, wenig von einander verschieden; doch kann die Theorbe, weil sie in der Tiefe mehrere Töne hat, als die Laute, bequemer zum Spielen des Generalbasses gebraucht werden.

„schen Fortbiens und aller Arten von Fortepiano zusammen, und zwar vol„kommen hervor bringen.“

Die Harmonika, *) ein allgemein geschätztes, und vorzüglich zum Ausdrucke rührender Leidenschaften geeignetes Instrument, auf welchem der Ton nicht durch Saiten, sondern durch gläserne Glocken (Schalen) von verschiedener Größe erzeugt wird. Gegenwärtig spielt man es auch vermittelst einer Klaviatur. (J. L. Rölligs Fragment über die Harmonika.)

Das Orchestrion vom Abt Vogler ist, seiner eigenen Anzeige zu Folge, eine von ihm „neu erfundene Orgel, die vergleichungsweise mit wenigen, (nämlich mit 1137) Pfeifen alle Instrumente täuschend nachahmt, und ein ganzes Orchester darstellt.“

Das ebenfalls so genannte Orchestrion von T. A. Kunz besteht aus einem größern, flügelförmig gestalteten Fortepiano, mit welchem ein Orgelwerk verbunden ist. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 360 Pfeifen. (Allgem. musikalische Zeitung, erster Jahrgang, S. 88. ff.)

Das Nägelklavier erfand Träger in Bernburg. Auf diesem Instrumente wird, vermittelst eines mit Geigenharze bestrichenen leinenen Bandes, der Ton durch eiserne Stifte hervor gebracht. (Berliner musikalische Monatsschrift, Jul. 1792; und allgem. musik. Zeitung, zweyt. Jahrgang, S. 311.)

Das *Animo-Corde* von J. J. Schnell ist durchgehends dreychörig bezogen; die Saiten der obern drey Oktaven sind mit Seide übersponnen. Der Ton wird dadurch erzeugt, daß vermittelst zweyer Blasbälge der Wind die Saiten in Vibration bringt. (Allgem. musikalische Zeitung, erst. Jahrgang, S. 41.)

Das Apollonion von J. H. Völler besteht 1) aus einem flügelförmigen Fortepiano, dessen Resonanzboden aber aufrecht steht; 2) aus einem Pfeifenwerke, und 3) aus einem Automat. Das Instrument hat zwey Klaviere, und kann als Fortepiano allein, oder auch in Verbindung mit dem Pfeifenwerke gebraucht werden. (Allgem. musikalische Zeitung, zweyt. Jahrgang, S. 767.)

Die Benennung Clavicylinder gab E. F. F. Chladni einem von ihm erfundenen Instrumente, zu dessen unentbehrlichsten Bestandtheilen eine Tastatur und ein gläserner oder mit Glas bekleideter Cylinder gehören. Man kann auf diesem unverstimmbaren Instrumente, nach der Versicherung des Erfinders, jeden Ton nach Belieben mit anwachsender oder abnehmender Stärke aushalten. (Allgem. musikalische Zeitung, zweyter Jahrgang, S. 305. ff. und dritter Jahrgang, S. 386.)

Die Orphica von Röllig ist ein mit Draht- oder Darmsaiten bezogenes, aber sehr kleines, Baßinstrument von lieblichem Tone. Der Umfang erstreckt sich auf vierthalb Oktaven, nämlich vom Contra G bis zum zweygestrichenen e. Die gedachte Benennung wählte der Erfinder deswegen, weil das Instrument in Ansehung der Form mit der Lyra des Orpheus eine Aehnlichkeit hat, vorzüglich aber wegen der Schwingungen frey gespannter Saiten. (Journal des

Luxus

*) Eine Erfindung des Dr. Franklin; wenigstens vollendete dieser, was Puckeridge vorher nur dunkel ahndete. In Deutschland ward die Harmonika zuerst durch die Engländerinn Miß Davies, und etwas später durch den Baden-Durlachischen Hoforganisten Frick bekannt.

Luxus und der Moden, Februar, 1796. und J. J. Kleins Lehrbuch der theoretischen Musik, S. 146.)

Die Äänorphica, ein ebenfalls von Röllig erfundenes Geigenbogen-Instrument, besteht „aus einem Tische, an welchem sich vorn die gewöhnliche Klavier-Tastatur befindet; am entgegen gesetzten Ende aber erhebt sich in perpendiculärer Richtung die Orphica, an deren Hauptstäben die Saiten frey, wie bey der Harfe, befestigt sind. Jede Saite hat ihren eigenen wirklichen Geigenbogen.“ (Journal des Luxus ꝛc. Februar, 1801.)

Eine ausführlichere Beschreibung der meisten angezeigten ältern (und vieler andern weniger gebräuchlichen) Klavierinstrumente findet man in Adlungs *Musica mechanica org.* 2. Band; desgleichen in seiner Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, nach der Hillerschen Ausgabe S. 396 bis 693. Hier mehr davon zu sagen, ist wider meinen Zweck. Einige der erwähnten Instrumente sind ohnedies schon längst wieder vergessen; andere, besonders neuere Arten, die oft nur dem Namen nach und in Nebendingen von einander verschieden sind, möchten wohl nicht allgemein bekannt werden. Noch andere, z. B. die Melodica von J. A. Stein, den Tangentenflügel von Schmal und Spät, das Meyersche Bogenklavier, das Pianoforte mit einer Schwebung von Schenk ꝛc. mußte ich deswegen mit Stillschweigen übergehen, weil mir keine genaue Beschreibung davon zu Gesichte gekommen ist.

Es wäre zu wünschen, daß doch endlich ein fachkundiger Gelehrter über die so nöthige Verbesserung der musikalischen Instrumente ein, für jeden nicht ganz unwissenden Instrumentmacher, faßliches Lehrbuch schreiben möchte, welches auf die dazu erforderlichen Kenntnisse in der reinen Mathematik, besonders aber der Mechanik, Baukunst, Physik ꝛc. gegründet wäre. Da in der praktischen Musik so sehr viel auf gute Instrumente ankommt, so muß man sich wundern, woher es gekommen seyn mag, daß wir seit so vielen Jahren kein eigenes beträchtliches Werk mit neuen, für den Bau der Instrumente wichtigen Entdeckungen, zum Gebrauche für angehende Instrumentmacher ꝛc. erhalten haben. Die wenigen Schriften, die davon handeln, erschöpfen diesen Gegenstand noch lange nicht.

§. 3.

Das **Klavier** oder **Klavichord** ist so allgemein bekannt, daß ich die Leser mit einer überflüssigen Beschreibung desselben nicht aufhalten will; aber der Erfinder dieses so beliebten Instrumentes, welches anfangs freylich noch sehr unvollkommen war, verdient hier billig genannt zu werden. Nach **Prinzens** und verschiedener anderer musikalischen Schriftsteller Bericht soll es **Guido** von Arezzo, ein um die Musik sehr verdienter Benediktinermönch, erfunden haben.*) Er lebte ungefähr in der

*) Welches aber Einige bezweifeln. (Arteaga's Geschichte der italiänischen Oper, erst. Band, S. 119; desgl. Forkels allgemeine Geschichte der Musik, zweyt. Band, S. 287. Doch vermuthet der Verfasser dieses vortrefflichen Werkes, S. 375. daß Guido befestigte Höl-

der ersten Hälfte des eilften Jahrhunderts;*) folglich wäre das, wahrscheinlich aus dem Monochord entstandene, Klavier etwas über 700 Jahre alt.

Das Monochord (der Einsaiter) bestand ursprünglich bloß aus einem etwa anderthalb Ellen langen Brete, worüber man eine Saite spannte; unter derselben war ein beweglicher Steg angebracht, vermittelst dessen man die Intervalle (Tonweiten) nach ihren Verhältnissen abmessen konnte. Man hat gegenwärtig Monochorde mit drey oder vier Saiten.**) Auch verfertigt man, des bessern Klanges wegen, hohle Monochorde, die einen Resonanzboden und Tasten ꝛc. haben. Es giebt noch alte Klaviere, auf welchen drey bis vier Tasten an Ein Chor Saiten anschlagen; dadurch wird die obige Vermuthung, daß nämlich das Klavier aus dem Monochord entstanden sey, noch wahrscheinlicher.

§. 4.

Die wichtigsten Eigenschaften eines guten Klavieres sind:

1) Es muß einen starken, vollen, aber zugleich angenehmen und singenden Ton haben, welcher sich nicht gleich nach dem Anschlage der Tasten wieder verliert, sondern wenigstens vier (bis sechs) Achtel lang in einem mäßig langsamen Adagio fortklingt,***) und die Bebung deutlich hören läßt.
2) Jeder Ton muß, in Rücksicht der ihm zukommenden Stärke und des angenehmen Klanges, dem andern gleich seyn.
3) Es muß sich ziemlich leicht****) und durchgängig gleich (ohne daß Eine Taste schwerer nieder zu drücken ist, oder tiefer fällt, als die Andere,) spielen lassen; es darf nicht klappern, (knarren, knistern,) oder sonst ein Geräusch verursachen. Die Tasten müssen nicht nur selbst mit einer großen Geschwindigkeit und Schnellkraft wieder in die Höhe springen, sondern auch den Finger gleichsam nachheben helfen.
4) Es muß bundfrey seyn, das heißt: jede Taste muß ihre eigenen Sai-

zer oder irgend etwas unsern Tasten Aehnliches bey dem Monochord angebracht, und dadurch den Grund zur Erfindung des Klavichords gelegt habe.)

*) Andere behaupten, er habe erst im dreyzehnten Jahrhunderte gelebt.

**) In diesem Falle ist freylich die beybehaltene Benennung Monochord oder Einsaiter nicht mehr passend.

***) Dies ist nur von den tiefsten bis ungefähr zu den mittlern Tönen zu verstehen; denn in den höhern Oktaven möchte man auf einem Klaviere den Ton wohl schwerlich so lange unterhalten können.

****) Wenn die Tasten gar zu leicht niederfallen, so gewöhnt man sich bald an eine matte Spielart, und kann hernach auf dem Flügel, der Orgel ꝛc. nicht gut fortkommen.

Saiten (Chöre) haben, so daß z. B. nicht c und cis, oder cis und d ꝛc. durch die nämlichen Saiten hervor gebracht werden.

Ein Klavier, welches nicht bundfrey (oder gebunden) ist, kann man nicht gehörig rein stimmen; von zwey auf Einem Chore Saiten zugleich angeschlagenen Tönen hört man nur den höhern Ton; gewisse Passagen können gar nicht, oder nur verstümmelt darauf heraus gebracht werden u. dgl. m.

5) Der Umfang muß sich wenigstens vom großen C, oder lieber vom Contra *F*, bis zum dreygestrichenen f erstrecken. Man verfertigt sogar schon Klaviere, die einen noch größern Umfang haben.

6) Man muß den möglichsten Grad der Stärke und Schwäche darauf hervor bringen können, ohne daß der Ton dadurch rauh oder undeutlich wird.

7) Es muß die Stimmung gut halten. Die Löcher, worin die Wirbel stecken, müssen daher gut und dauerhaft gearbeitet seyn. Durch den Gebrauch der Züge, besonders des so genannten Cölestines, Pantalons ꝛc. verstimmt sich das Klavier leicht; da nun noch überdies der Lernende dabey einen schlechten (hackenden) Vortrag bekommt, so sind die Züge, im Ganzen genommen, eben nicht zu empfehlen.

8) Es muß eine richtige Mensur haben, das heißt: die Saiten müssen, in Absicht auf die Länge und Stärke, ein richtig abgemessenes Verhältniß gegen einander haben, sonst halten sie nicht, oder sie geben einen dumpfen Ton und verstimmen sich fast immer; nimmt man die Saiten schwächer, so wird der Ton zu jung, (dünn, nicht voll genug.)

Daß übrigens ein Klavier von gutem trockenen Holze und dauerhaft gearbeitet seyn müsse, versteht sich von selbst.

Anm. Die vorzüglichsten einzelnen Theile eines Klaviers sind folgende: 1) Der länglich viereckige Kasten, welchen die Instrumentmacher auch das *Corpus* nennen. Dieser Kasten besteht aus der (obern) Decke, dem Boden und vier Seitenwänden. 2) Der aus sehr feinem Tannenholze ꝛc. verfertigte Resonanzboden, vermittelst dessen der Ton verstärkt und länger fortklingend erhalten wird. 3) Der etwas geschweifte und in schräger Richtung über den Resonanzboden laufende Steg, wodurch die Länge der wirklich klingenden Saiten bestimmt wird, weil nämlich der Steg gleichsam die Gränze ist, wo das Vibriren der Saiten aufhört. 4) Die Wirbel, vermittelst welcher die darauf gewundenen Saiten mehr oder weniger gespannt werden können. 5) Der Balken oder der Wirbelstock, (ein innerer Theil von Holz,) der zur Befestigung der Wirbel dient, und worauf zugleich der Resonanzboden mit ruht. 6) Die Tasten, (Klaves,) von welchen im ersten Kapitel ausführlicher gehan-

handelt wird. 7) Der Wagbalken oder dasjenige Stück Holz, auf welchem die Tasten liegen, und worin die so genannten Einhängestifte stecken. 8) Die Saiten, von welchen die tiefern, des vollern Tones wegen, gemeiniglich mit Silberdraht übersponnen werden. Mehrere Bemerkungen darüber folgen weiter unten. — Einige noch unbedeutendere einzelne Theile eines Klaviers, und verschiedene andere dabey vorkommende Kunstausdrücke muß ich der Kürze wegen übergehen.

§. 5.

Der beträchtlichste Vorzug, welchen das Klavier ꝛc. vor den übrigen Saiten- und Blasinstrumenten ohne eine Klaviatur hat, besteht darin, daß man bequem ganze Tonstücke zwey- drey- vier- und mehrstimmig darauf spielen kann; welches bey andern Instrumenten — etwa die Harfe und einige weniger übliche Instrumente ausgenommen — nicht so ganz uneingeschränkt der Fall ist.

Ein geschickter Spieler bringt zwar auch auf der Violine, dem Violoncell ꝛc. mehrstimmige Griffe heraus; allein es wird dazu schon viele Fertigkeit erfordert, und im Ganzen genommen können vergleichungsweise doch nur wenige Passagen vollstimmig gespielt werden.

§. 6.

Auch der Umfang von vier bis fünf Oktaven, welchen kein anderes Instrument hat, gehört unstreitig mit zu den Vorzügen des Klaviers. Denn daß man mit vielen Tönen mehr ausrichten könne, als mit wenigen, darf ich wohl als erwiesen voraussetzen.

Es ist bekannt, daß die Flöte, Hoboe und mehrere Instrumente nur einige Töne über zwey, wenigstens nicht drey bequem heraus zu bringende Oktaven enthalten. Die Violine, Viole, das Violoncell ꝛc. haben zwar einen größern Umfang, jedoch erstreckt sich derselbe nicht weit über drey brauchbare Oktaven: man müßte denn die höchsten pfeifenden Töne, mit welchen uns gegenwärtig viele Geiger ꝛc. zum Staunen zwingen wollen, auch noch für musikalische Töne gelten lassen. —

§. 7.

Daß man es in Ansehung der Geschwindigkeit auf dem Klaviere weiter bringen kann, als auf den mehrsten andern Instrumenten, dies verdient gleichfalls mit unter die Vorzüge desselben gerechnet zu werden.

Ich verdenke es den Geigern und allen übrigen Instrumentisten nicht, wenn sie den Klavierspielern diesen Vorzug streitig zu machen suchen, weil Jeder mit Recht für sein Instrument eingenommen ist, und es dem Andern nicht nachgesetzt

gesetzt wissen will. Indeß findet man doch weit mehrere außerordentlich fertige Klavierspieler, als andere Instrumentisten. Auch ist hier nicht von einzelnen Passagen, sondern vom Ganzen, die Rede.

§. 8.

Einige kleine Nebenvorzüge scheinen mir unter andern noch diese zu seyn, daß das Klavier, wenn man es gehörig in Acht nimmt, ohne viele Kosten in gutem Stande erhalten werden kann, und wegen der Drahtsaiten die Stimmung länger hält, als manches andere Saiteninstrument; daß ferner auch das Frauenzimmer mit Anstand darauf spielen und dazu singen kann; daß es sogar solche Personen erlernen können, welche, außer den dazu erforderlichen gelenken ꝛc. Fingern, eben nicht den stärksten Körper und die gesundeste Lunge haben.

§. 9.

Vor den meisten übrigen Klavierinstrumenten hat das eigentliche Klavier oder Klavichord noch die besondern Vorzüge, daß man auf demselben die Bebung ꝛc. vortragen, alle dem Instrumente eigene Grade der Stärke und Schwäche schnell abwechselnd hervor bringen, und folglich mit weit mehr Ausdruck darauf spielen kann, als z. B. auf dem Flügel, auf der Orgel u. dgl.

§. 10.

Bey allen diesen Vorzügen ist das Klavichord doch auch in mancher Rücksicht sehr unvollkommen, wie kein Unparteyischer leugnen wird. So gehört z. B. die kurze Dauer des Tones, wovon aber die Orgeln ꝛc. ausgenommen sind, unstreitig zu den Unvollkommenheiten dieses Instrumentes. Denn es giebt wohl nur sehr wenige Klaviere, worauf in mäßig langsamen Zeitmaße der Ton drey bis vier Viertel lang — besonders in den höhern Oktaven — gleich stark fortklingt; da man hingegen auf verschiedenen andern Instrumenten einen Ton ganz bequem mehrere Takte hindurch, mit ab- und zunehmender Stärke, aushalten kann. Und leider! müssen wir auch dieses, so trefflich wirkende, Abnehmen und Anwachsen (Anschwellen, Zunehmen) des Tones bey dem Klavichorde entbehren.

§. 11.

Auch die Schwäche des Tones ist eine Unvollkommenheit des Klavieres. Denn obgleich die Stärke nicht immer ein Vorzug seyn mag,

so ereignen sich zuweilen doch Fälle, z. B. wenn man eine Singstimme begleiten, oder ein Trio mit irgend einem andern Instrumente spielen will, wo man wohl einen etwas stärkern Ton wünschen möchte.

§. 12.

Eine dritte, aber weniger auffallende, Unvollkommenheit besteht darin, daß man auf dem Klaviere ꝛc. auch bey der besten Stimmung, nie ganz rein spielen kann. Denn da, nach der gegenwärtigen Einrichtung, mehrere Töne, z. B. cis und des, dis und es, e und fes ꝛc. die eigentlich in Ansehung der Höhe von einander verschieden seyn sollten, vermittelst einer und ebenderselben Taste hervor gebracht werden müssen: so folgt hieraus augenscheinlich, daß es nicht möglich ist, ein solches Klavierinstrument vollkommen rein zu stimmen.*) Indeß ist unser Ohr schon so verwöhnt, daß es diese kleine Abweichung von der größten Reinigkeit vertragen kann. Ein Klavier gilt daher immer noch für rein gestimmt, wenn es übrigens gut temperirt ist.

§. 13.

Der angezeigten und vielleicht noch mehrerer Mängel ungeachtet, findet das Klavier doch immer noch sehr viele, wo nicht die meisten Liebhaber. Und dies könnte schon einigermaßen einen Beweis davon abgeben, daß die Vorzüge desselben sehr überwiegend seyn müssen, besonders da dieses Instrument nicht so gar leicht zu erlernen ist. Vielleicht hat auch der Umstand, daß so viele große Tonsetzer für das Klavier geschrieben haben, zur fast allgemeinen Schätzung desselben beygetragen.

§. 14.

Zum Lernen ist das Klavier, wenigstens im Anfange, wohl unstreitig am besten; denn auf keinem andern Klavierinstrumente läßt sich die nöthige Feinheit im Vortrage so gut erwerben, als auf diesem. Kann man in der Folge ein gutes Fortepiano, oder allenfalls einen Flügel daneben haben, so ist der Nutzen für den Lernenden desto größer; denn die Finger bekommen durch das Spielen auf diesen Instrumenten mehr Stärke und Schnellkraft. Nur darf man nicht immer auf dem Flügel spielen, weil dies zum Nachtheile des guten Vortrages geschehen würde.

Wer

*) Eine nähere Erklärung dieses Paragraphen wird weiter unten vorkommen.

Wer nicht beydes haben kann, der wähle das Klavier.*) Je besser aber das Instrument ist, je mehr Nutzen hat der Lernende davon. Denn auf einem guten Klaviere wird er sich weit lieber üben, und mit mehr Ausdruck spielen lernen, als wenn er auf einem alten elenden Kasten klappern muß, wie dies Letztere bey Anfängern nur allzu oft der Fall ist.

§. 15.

Das Klavier muß, in dem §. 12. angenommenen Sinne, immer rein gestimmt seyn, wenn anders das Gehör nicht verdorben, und der Schüler dadurch zur Erlernung des Singens oder eines andern Instrumentes, z. B. der Violine ꝛc. — wobey sehr viel auf das Reingreifen ankommt — unfähig werden soll. Daß manche Lehrer dies nicht bedenken, und ihre Schüler öfter mehrere Wochen hindurch auf einem verstimmten Klaviere spielen lassen, ist kaum verzeihlich.

§. 16.

Je früher man den Anfang im Klavierspielen macht, desto weiter kann man es, wenigstens in Ansehung der Fertigkeit, darin bringen; denn im zarten Alter sind die Finger noch so biegsam, daß man mit weit geringerer Mühe sich einen ziemlichen Grad der Fertigkeit erwerben kann, als wenn sie schon etwas steifer und unbiegsamer geworden sind. Man kann daher je früher je besser, wenn es übrigens die Größe und Stärke der Finger erlaubt, das heißt, ungefähr zwischen dem achten und zwölften Jahre, den Anfang machen.**) Es ist zwar nicht unmöglich, daß auch erwachsene Personen das Klavier noch erlernen können; allein wohl nur Wenige davon dürften es darauf zu einer ausgezeichneten Fertigkeit bringen.

*) Daß Milchmeyer in seiner Anweisung: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 2. schreibt: „Eben deswegen halte ich den Flügel, so wie das Klavichord, gar nicht für die rechten Instrumente, auf denen sich ein gutes Spiel lernen läßt. Der Ausdruck welchen man auf dem letztern hervor bringen will, verursacht unendliche (?) Verdrehungen der Finger u. s. w.“ dies mag er selbst verantworten. Zum Glücke für das Klavier steht jedoch S. 58. daß es nächst dem Pianoforte das beste Instrument für den musikalischen Ausdruck sey. Der Verfasser scheint es sonach S. 2. wo noch vieles zum Nachtheile des armen schwachen Klavieres gesagt wird, so böse nicht gemeint zu haben. — Zwar ist vorzüglich in dem letzten Jahrzehend das Pianoforte sehr in Aufnahme gekommen; indeß kann und wird neben demselben das Klavier wahrscheinlich auch noch fernerhin bestehen.

**) Marpurg bestimmt sogar das sechste bis siebente Jahr als das bequemste Alter zum Anfange im Klavierspielen. (Die Kunst. das Clavier zu spielen, dritte Auflage, S. 1.)

§. 17.

Das Wichtigste, wofür man anfangs zu sorgen hat, ist ein guter Lehrer. Gewöhnlich wird es in diesem Stücke versehen; denn das Vorurtheil: die Anfangsgründe kann man bey einem Jeden erlernen, ist fast allgemein. Man glaubt etwas zu ersparen, nimmt den wohlfeilsten an, und läßt sichs im Grunde weit mehr kosten, als bey dem theuersten. Die Erfahrung bestätigt es nämlich, daß ein geschickter und gewissenhafter Lehrer seine Schüler in einigen Monaten weiter bringt, als ein schlechter die Seinigen in einem ganzen Jahre. Wie viel Zeit und Mühe geht nicht noch überdies dabey verloren? Denn gemeiniglich fängt der Lernende, wenn er schon mehrere Jahre hindurch ohne richtige Grundsätze unterrichtet worden ist, und endlich, nach mancher mühsamen Stunde, seine und des Lehrers Unwissenheit einsieht, bey einem bessern wieder von den Anfangsgründen an. Und wie schwer ist es, sich alte mechanisch gewordene Fehler abzugewöhnen!

Ich weiß, daß man hierin nicht immer nach Wunsch wählen kann, weil sich nur wenige geschickte Meister — die überhaupt an manchen Orten wohl selten seyn möchten — mit Anfängern abgeben. Wenn man aber einen Lehrer bekommen kann, welcher viele gute Scholaren gezogen hat, so lasse man sich ja nicht durch unzeitige Sparsamkeit verleiten, einen wohlfeilern anzunehmen. Auch brauche ich wohl kaum zu erinnern, daß die Wahl der zu lernenden Tonstücke ganz und uneingeschränkt der reifern Einsicht des Lehrers überlassen werden muß, wenn anders der Lernende nicht bloß zum Vergnügen spielen, sondern dabey auch merkliche Fortschritte machen soll.

§. 18.

Wer bereits einen guten Lehrer hat, der vertraue sich, ohne die dringendste Noth, keinem Andern an. Denn beynahe Jeder hat seine eigene Lehrart, folglich geht viel Zeit dadurch verloren, ehe sich der Lernende wieder an eine andere Methode gewöhnt, wenn auch die Lehrer in den Grundsätzen selbst nicht von einander abweichen sollten. Einige Liebhaber der Musik thun sich etwas darauf zu gute, daß sie bey vielen Meistern Unterricht genommen haben; aber nur Wenige davon haben Ursache, darauf stolz zu seyn; denn ihr Geschmack ist gemeiniglich sehr unbestimmt, und der Vortrag in eine fehlerhafte Ungleichheit ausgeartet.

§. 19.

Der Lehrer braucht zwar nicht schlechterdings selbst ein Spieler vom ersten Range zu seyn — denn gut unterrichten und vortrefflich spielen sind

sind zwey sehr verschiedene Dinge —; allein außer den nöthigen Kenntnissen muß er wenigstens einen gebildeten Geschmack und guten Vortrag haben. Deutlichkeit, Herablassung und Geduld hat er in einem sehr hohen Grade nöthig. Er muß sich in einer gewissen Achtung bey seinen Scholaren zu erhalten wissen, ohne jedoch ein mürrisches Betragen gegen sie anzunehmen. Denn mit Gelassenheit richtet man bey den Meisten ungleich mehr aus, als mit Schelten u. d. gl. Jede auf Belehrung abzweckende Frage des Schülers muß der Lehrer willig, und mit möglichster Faßlichkeit beantworten. Er darf zwar bey dem Spielen nicht den kleinsten Fehler übersehen, aber ohne die Lernenden unnöthiger Weise aufzuhalten. Ueberhaupt kann er, ihrer verschiedenen Fähigkeiten wegen, nicht mit Allen nach Einem Plane verfahren. Manche begreifen alles geschwind; mit diesen muß er bald weiter gehen, damit sie in stäter Uebung erhalten werden. Andere haben lange Zeit und öftere Erinnerungen nöthig, ehe sie etwas fassen; diesen darf er auf einmal nur wenig aufgeben u. s. w. Kurz, der Lehrer muß es sich ernstlich angelegen seyn lassen, seinen Schülern möglichst nützlich zu werden, und sie je eher je lieber zu geschickten Musikern zu bilden. Fehlt es ihm an Eifer, Geschicklichkeit und Gaben hierzu, so sollte er sich mit Unterrichten nicht abgeben.

§. 20.

Außer einem guten Gehöre und der nöthigen Anlage*) zur Musik, wird bey einem Lernenden natürliches Gefühl für das Schöne, Beurtheilungskraft, Lust und anhaltender Fleiß voraus gesetzt. Die Erinnerungen des Lehrers muß er auf das pünktlichste befolgen, und sich ja nicht einfallen lassen, nach eigenem Gutdünken zu handeln, oder die Uebungsstücke selbst wählen zu wollen. Er muß sich der Führung des Meisters

*) Genie, wenn man darunter einen hohen Grad aller Geisteskräfte überhaupt, oder außerordentliche Fähigkeiten zur Musik versteht, kann wohl nicht bey einem jeden angehenden Klavierspieler vorausgesetzt werden. Ob aber jemand Talent (Kunstfähigkeit) zur Musik habe oder nicht, dies läßt sich oft in den ersten Monaten noch nicht bestimmen. „Das Genie (schreibt Eberhard im dritten Theile seiner Synonymik) wird angeboren, das Talent, wozu die Anlagen vorhanden sind, muß erworben werden.“ Zeigt aber ein Lernender auch nach mehreren Monaten bey gehörigem Fleiße noch keine Fähigkeiten zur Musik, so ist nicht zu erwarten, daß er es weit darin bringen werde. Indeß sind mir doch Ausnahmen hiervon bekannt. So unterrichtete ein geschickter Lehrer vor mehreren Jahren einen jungen Menschen, welcher anfangs außerordentlich wenig versprach; denn nur mit vieler Mühe lernte er die Noten kennen, ihre Geltung gegen einander berechnen, die ersten Regeln der Fingersetzung gehörig anwenden u. s. w. und doch ist er gegenwärtig ein äußerst fertiger Klavierspieler.

sters ganz überlassen; Zutrauen zu ihm haben; seine Bemühung dankbar erkennen u. s. w. Er darf nicht verdrießlich werden, wenn ihn der Lehrer gewisse Stellen so oft wiederholen läßt, bis er sie richtig spielt. Sieht er nicht ein, warum dies oder jenes so, und nicht anders, seyn darf: so muß er den Lehrer um den Grund davon, oder um eine nähere Erklärung bitten, damit er von allem gehörig überzeugt, und nicht bloß ein mechanischer Musiker werde.

§. 21.

Wer das Klavier nur zum Vergnügen spielen lernt, der hat genug gethan, wenn er täglich zwey Stunden darauf verwendet; anfangs wöchentlich etwa vier, wenn es seyn kann sechs, und in der Folge zwey bis vier Stunden Unterricht mit eingerechnet. Wer aber das Klavierspielen zu seinem Hauptgeschäfte wählen, oder — wie man zu sagen pflegt — Profession davon machen will, für den sind täglich drey bis vier Stunden Uebung kaum hinreichend, und außer diesen ist wenigstens noch Eine Lectionsstunde nöthig, die ohne dringende Noth weder von dem Lehrer noch von dem Lernenden ausgesetzt werden darf. Man wähne aber ja nicht, daß die wenigen Lectionsstunden allein hinreichend seyen, binnen einigen Jahren ein fertiger Klavierspieler zu werden. Die eigene Uebung muß dabey das meiste thun; denn auch sogar der beste Lehrer kann gewissermaßen nur die Bahn bezeichnen, welche der Lernende zur Erreichung seines Zweckes zu betreten hat. Es ist daher unbillig, dem Lehrer die Schuld beyzumessen, wenn der Lernende aus Mangel an der erforderlichen Uebung nicht gehörig zunimmt.

Da in diesem Buche nicht von der Musik überhaupt, sondern nur vom Klavierspielen die Rede ist, so kann ich mich hier auf eine ausführliche Anzeige der verschiedenen Kenntnisse und Sprachen, welche der künftige Musiker, außer seinem eigentlichen Fache nöthig hat, nicht einlassen. Nur dies Einzige bemerke ich bey dieser Gelegenheit, daß derjenige sich sehr irrt, welcher es für möglich hält, in sechs bis acht Jahren ein großer Tonkünstler zu werden. In der praktischen Musik mag es jemand binnen dieser Zeit, unter günstigen Umständen, zu einer ziemlichen Fertigkeit bringen können; aber dann bleibt ihm noch immer sehr viel zu lernen übrig. Man stelle sich daher das Studium der Musik nicht als eine so ganz leichte Sache vor. Der Umfang derselben ist größer, als man gemeiniglich glaubt, und oft zu spät einsieht.

§. 22.

Mit solchen Arbeiten, wodurch die Finger steif oder sonst verdorben werden, sollten sich freylich diejenigen, die das Klavierspielen lernen wol-

wollen, gar nicht abgeben. Da dies jedoch nicht bey Allen zu vermeiden ist, so muß man ihnen wenigstens vorher sagen, daß sie in diesem Falle keine sehr fertigen Spieler werden können. Will es aber Jemand in der Instrumentalmusik überhaupt, und besonders im Klavierspielen, zu einem hohen Grade der Fertigkeit bringen, so muß er dergleichen Arbeiten schlechterdings unterlassen.

§. 23.

Die Finger müssen sogleich anfangs alle geübt werden, weil häufig solche Stellen vorkommen, welche ohne den Daumen oder den kleinen Finger gar nicht, oder nur sehr unbequem und holpericht heraus zu bringen sind. Es ist daher unrecht, die genannten Finger, (besonders aber den Daumen,) ganz müßig zu lassen, oder sie nur im höchsten Nothfalle zu gebrauchen. Unsere jetzigen Tonstücke sind größtentheils so beschaffen, daß man oft noch mehrere Finger zu haben wünschen möchte. Ehedem wäre dieser Wunsch vielleicht überflüssig gewesen, weil die ältere Setzart von der unsrigen sehr abwich. Gegenwärtig ist man zuverlässig nicht im Stande, gewisse Passagen ohne den Daumen heraus zu bringen; vorausgesetzt, daß man mit der erforderlichen Ruhe spielen, und nicht immer mit den Händen auf dem Klaviere herum springen, oder wohl gar die Arme mit hin und her bewegen will. Wer aber auf diese letztere Art spielt, der hat ganz gewiß nicht den besten Vortrag.

§. 24.

Um bey dem Spielen die Hände und Finger ungezwungen und mit der nöthigen Leichtigkeit gebrauchen zu können, beobachte man in Ansehung des Sitzens die folgenden allgemeinen Regeln:

1) Man muß gerade vor dem eingestrichenen c sitzen, damit man nöthigen Falles mit beyden Händen jede Taste erreichen könne. Geht das zu spielende Tonstück mehr hoch als tief, so kann man sich allenfalls ein wenig weiter rechts, nämlich etwa vor das eingestrichene d setzen.
2) Der Leib muß ungefähr 10 bis 14 Zoll vom Griffbrete entfernt seyn. Es versteht sich, daß ein Kind, welches noch sehr kurze Arme hat, den Stuhl etwas näher rückt.
3) Man darf zwar nicht allzu hoch, noch weniger aber zu niedrig sitzen. Die Hände müssen nämlich bey dem Spielen merklich, d. h. einige Zoll, tiefer seyn, als die Elbogen. Ist das Klaviergestell, beson-

ders für noch nicht Erwachsene, zu hoch, oder der Sitz zu niedrig: so erhöhe man den Letztern durch Unterlagen. Denn es hemmt die nöthige Kraft bey dem Spielen, und ermüdet sehr, wenn man die Hände eben so hoch oder noch höher, als die Elbogen, halten muß. Die Arme dürfen übrigens weder an den Leib gepreßt, noch zu weit davon entfernt werden.

Daß die Befolgung dieser Regeln ungemein viel zur nöthigen Bequemlichkeit bey dem Spielen beytrage, wird man durch einen entgegen gesetzten Versuch sogleich bestätiget finden.

§. 25.

Auf die gute und richtige Haltung der Hände und Finger kommt nicht weniger an, daher beobachte man in so fern folgendes:

1) Die drey längern (mittlern) Finger müssen etwas eingebogen, der Daumen aber muß gerade vorwärts (ausgestreckt) gehalten werden, damit man, wegen der Kürze dieses Letztern, nicht die Hände und Arme bald vorwärts schieben, bald wieder zurück ziehen muß. Der kleine Finger wird nach Umständen entweder, wie der Daumen, bloß ausgestreckt, oder doch nur sehr wenig eingebogen.

Streckt man die drey längern Finger aus, so werden zugleich die Sehnen (Nerven) gespannt, folglich kann man nicht mit der nöthigen Leichtigkeit spielen. Bloß bey großen Sprüngen und weiten Spannungen ist es nothwendig, und also erlaubt, die drey längern Finger ausgestreckt (steif, nicht eingebogen,) zu halten.

2) Der Daumen muß immer über der Tastatur befindlich seyn, folglich darf er nie herab hangen, oder an das Leistchen gestemmt werden, weil bey dem Spielen durch die genannten beyden Fehler unter andern unvermeidliche Lücken (fehlerhafte Trennungen) entstehen würden, ehe der Daumen auf seinem Platze wäre.

(Daß auch die übrigen Finger nicht herab hangen dürfen, versteht sich; nur wird dieser Fehler seltener begangen.)

3) Die Finger müssen nicht zu nahe beysammen, sondern immer lieber ein wenig von einander entfernt gehalten werden, damit man die vorkommenden Spannungen, wo möglich, ohne Bewegung der Hände nett und zusammenhängend heraus bringen könne. Denn bloß mit den Fingern soll man spielen. Nur bey großen Sprüngen ist eine kleine Bewegung der Hände und Arme unvermeidlich.

4) Die

4) Die Hände müssen immer ziemlich gleich hoch über dem Griffbrete seyn. Es ist daher unrecht, wenn man sie z. B. bey abgestoßenen Tönen zu merklich in die Höhe hebt, oder bey gezogenen (geschleiften) Stellen fast auf den Tasten liegen läßt, weil leicht eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entsteht.

Nächstdem hat man vorzüglich noch darauf zu sehen, daß die Hände — besonders wenn man mit der Rechten tief und mit der Linken hoch spielt — in ihrer gehörigen Richtung bleiben, und so wenig als möglich einwärts gedreht werden.

§. 26.

Nicht nur auf die Befolgung dieser Regeln in Absicht auf die richtige Haltung der Hände und Finger muß der Lehrer dringen, sondern ich halte es auch für eine sehr wichtige Pflicht desselben, daß er die Lernenden sogleich im Anfange von dem, was beym Spielen der Gesundheit ꝛc. nachtheilig werden kann, sorgfältig abzuhalten suche. Hierzu rechne ich unter andern hauptsächlich das Krummsitzen, wodurch die Brust und der Unterleib bekanntlich sehr leiden können. Eben so schädlich ist die üble Gewohnheit, das Notenblatt allzu nahe vor sich zu legen; denn dadurch kann man nach und nach kurzsichtig werden. Auch das taugt nicht, daß Kinder, die bey dem Sitzen den Fußboden noch nicht erreichen können, die Beine kreuzweise über einander legen, oder sie um die Stuhlbeine schlingen; weil dadurch der Körper leicht eine schiefe oder doch unsichere Haltung bekommt. Wird dem Kinde das Herabhängen der Beine zu beschwerlich, so lege man lieber etwas unter, worauf es die Füße setzen kann.

§. 27.

Man lasse den Lernenden nichts spielen, wovon er noch keinen deutlichen Begriff hat. Jede Kleinigkeit muß ihm vorher, oder nach Umständen bey dem Spielen selbst, erklärt werden. Vorzüglich vortheilhaft ist es, wenn man sich mit ihm über das zu spielende Tonstück in eine kleine kritische Untersuchung einläßt, warum er z. B. jetzt diesen oder jenen Finger gebraucht; hier und da untersetzt, überschlägt; diese Noten geschwinder spielt, als jene u. s. w. Wenn man ihm alles erklärt hat, so lasse man es alsdann den Lernenden kurz wiederholen; daraus wird man bald bemerken, ob er alles gefaßt hat, und worin es ihm noch am meisten fehlt. Auch lernt er dadurch zugleich selbst etwas vortragen, sich

in der Kunstsprache ausdrucken, und seine Ideen ordnen. Mit unter mache man ihm allenfalls einen ungegründeten Einwurf, und lasse sich von ihm widerlegen; wenn er nämlich dazu schon weit genug ist. Eben so kann man ihn die in der obern Reihe enthaltenen Noten gegen die im Basse berechnen lassen, besonders wenn sie nicht gehörig unter einander stehen. Solchen falsch untergelegten Noten muß er ihre rechte Stelle anweisen; denn dadurch wird er die richtige Eintheilung um desto eher lernen.*) Durch dergleichen Uebungen kann ein geschickter Lehrer in den ersten Monaten, worin ich den Schüler ohnedies nicht immer ganze Stunden hindurch ununterbrochen spielen lassen würde, vielen Nutzen schaffen; nur versteht es sich, daß man die Lernenden dadurch nicht irre machen darf. Es wird hierbey schon einige Kenntniß vorausgesetzt; die ganz Schwachen muß man daher noch damit verschonen.

§. 28.

Zu den ersten vorläufigen Uebungen im Spielen — wozu aber noch keine Noten erforderlich sind — kann der Lehrer etwa fünf stufenweise auf einander folgende Töne, sodann erst ganze Tonleitern u. s. w. wählen. Diese Vorübungen lasse man den Lernenden anfangs mit jeder Hand ins besondere, und wenn er damit in mäßiger Geschwindigkeit fertig werden kann, mit beyden Händen zugleich vornehmen. Denn die Aufgaben mögen auch noch so leicht seyn, so gehört doch schon einige Fertigkeit dazu, wenn man mit beyden Händen zu gleicher Zeit dieselbe, oder eine verschiedene, Tonfolge spielen soll.

§. 29.

Anfangs sollte der Lehrer, wo möglich, auch bey den Uebungen des Schülers zugegen seyn, weil der Letztere sich außerdem leicht mancherley Fehler, und eine schlechte Haltung der Hände ꝛc. angewöhnt. Damit sich aber der Lernende, nach einiger erlangten Kenntniß, auch in des Lehrers Abwesenheit üben könne, und dabey in der Fingersetzung nicht fehle, so bestimme man durch Ziffern bey den ersten Uebungsexempeln jeden Finger; in der Folge thue man dies nur bey gewissen verführerischen Stellen, alsdann bloß bey einzelnen Noten. Kann man ihm endlich selbst schon hinlängliche Einsicht und Beurtheilung zutrauen, so sind diese Winke nicht mehr nöthig.

§. 30.

*) Ueberhaupt ist es rathsam, den Lernenden nicht nur gestochene und gedruckte, sondern auch abwechselnd gut und schlecht geschriebene Noten vorzulegen, damit sie auch an diese gewöhnt werden.

§. 30.

Vorzüglich hat der Lehrer bey den ersten Uebungen noch besonders darauf zu sehen, daß der Anfänger mit jedem Finger, folglich auch mit dem schwächern vierten und fünften, einen gleich starken Ton hervorzubringen suche. Wie nöthig dies sey, brauche ich wohl nicht erst weitläuftig zu erweisen. Nächstdem darf auch der Lernende die Finger nur gerade so lange, als es die Geltung der jedesmal vorgeschriebenen Note erfordert, auf den Tasten liegen lassen. Denn hebt er die Finger zu zeitig auf, so leidet dabey der Zusammenhang, und die Spielart wird hackend. Dagegen entsteht durch den gewöhnlichen Fehler, daß Anfänger einige, oder wohl gar alle Finger auf den Tasten liegen lassen, außer der unrichtigen Harmonie, ein matter und unzusammenhängender Vortrag, weil die Finger alsdann, wenn sie so eben wieder gebraucht werden sollen, oft noch weit von ihrer Stelle entfernt sind. Es wäre nützlich, wenn Lernende mit einer solchen Spielart zuweilen Gelegenheit hätten, auf irgend einem Pfeifwerke, d. h. auf einer Orgel ꝛc. zu spielen, damit sie desto mehr einsehen lernten, wie nothwendig es sey, die Finger gehörig von den Tasten abzuheben.

§. 31.

Der Lehrer wähle anfangs nur sehr kurze und leichte Stücke, damit der Anfänger, der ohnehin viel zu merken hat, im entgegen gesetzten Falle nicht eins mit dem andern vergesse, und dabey vielleicht noch überdies die Lust zum Klavierspielen sogleich in den ersten Stunden verliere. Da der Schüler jetzt wohl ohnedies an einem größern ausgearbeiteten Tonstücke, z. B. an einer guten Sonate u. dgl. noch keinen Geschmack findet, so würde man ihm und dem Komponisten durch die Wahl solcher Stücke eben keinen großen Dienst erzeigen.

Einige sonst verdiente Männer rathen hierin zwar das Gegentheil; allein wahrscheinlich haben sie nur sehr wenige Anfänger, oder doch nur solche unterrichtet, welche mit außerordentlichen Fähigkeiten einen unermüdeten Fleiß verbanden; und bey diesen muß man freylich eine Ausnahme machen. Haben aber alle die, welche etwas Musik lernen wollen, die genannten Eigenschaften? Will nicht jeder Lernende, oder doch der größere Theil derselben, bald das Vergnügen haben, etwas spielen zu können? Wird nicht eben dadurch, daß er bald einige Stücke nach seiner Art spielen kann, die Lust zum Lernen ungemein unterhalten? Sollte das noch der Fall seyn, wenn man ihn gleich anfangs mit schweren Stücken plagt? — Ganz etwas anders ist es aber, Jemanden allzulange bey dem Leichten aufzuhalten, und ihn gleich bey dem Schweren anfan-

gen zu lassen. Das erste ist allerdings nicht gut; aber das zweyte — taugt noch weniger. Man fängt ja in allen Sachen bey dem Leichten an; warum nicht auch in der Musik? Dem emsigern Scholaren kann der Lehrer immerhin schwerere Stücke aufgeben; geschieht das aber bey Allen ohne Ausnahme, so dürfte dadurch Mancher abgeschreckt werden, das Klavierspielen zu erlernen, weil er sich unüberwindliche Schwierigkeiten dabey vorstellt.

§. 32.

Damit der Anfänger die Tasten eher finden lerne, und nicht immer von den Noten wegzusehen nöthig habe, kann man ihn allenfalls einige Stücke, aber nur Einige, auswendig lernen und im Finstern spielen lassen. Daß er aber anfangs nie von den Noten wegsehen und die Klaves suchen solle, dies erwarte man nicht; denn selbst der geübteste Klavierspieler thut zuweilen einen Blick auf die Tasten. Indeß ist es allerdings des Lehrers Pflicht, den Anfänger, wo möglich, davon abzuhalten. Bey stufenweise folgenden Tönen darf man ihm das Wegsehen von den Noten nur etwa in den ersten Stunden, und dann nicht mehr erlauben; allein bey Sprüngen möchte diese Nachsicht doch wohl länger nöthig werden.

§. 33.

Der Lehrer darf zum Unterrichten nicht immer Stücke von Einem Meister wählen; denn Jeder hat seine besondere Manier, mit der man endlich bekannt wird, und für die man dann vielleicht ausschließende Vorliebe gewinnt. Deswegen ist aber der Lernende noch nicht im Stande, die Tonstücke anderer Komponisten, wenn auch diese Tonstücke nicht schwerer, vielleicht wohl gar leichter sind, nach dem Sinne des Komponisten vorzutragen. Man muß daher dem Scholaren durch die Abwechselung nützlich zu werden suchen; denn die Mannigfaltigkeit gewährt überhaupt mehrere Vortheile. Sie unterhält; vergnügt mehr; giebt Anlaß zu nützlichen Regeln, Vergleichungen, Anwendungen; sie erweitert den Gesichtskreis; bestimmt die Empfindungen näher u. s. w. Folglich sorgen diejenigen Lehrer, welche bey dem Unterrichten bloß ihre eigenen Kompositionen spielen lassen — wären sie auch noch so vortrefflich — in dieser Rücksicht nicht gut für ihre Schüler.

§. 15.

Ein anderer Fehler wird sehr oft dadurch begangen, daß man den Anfänger die Stücke so lange spielen läßt, bis er sie auswendig kann. Zur Erreichung eines gewissen Endzweckes — von welchem weiter unten

mehr

mehr — mag das gut seyn; aber im Notenlesen, in der Eintheilung derselben, im Takte, in der Fingersetzung ꝛc. nimmt der Schüler bey dieser Uebung wenig oder gar nicht zu, weil er, ohne sich etwas dabey zu denken, zuletzt bloß maschinenmäßig handelt. Besser ist es daher, wenn man ihn das aufgegebene Tonstück nur so lange üben läßt, bis er es in sehr mäßiger Bewegung zusammenhängend spielen kann.

Damit man mich nicht unrecht verstehe, muß ich hierbey eine Anmerkung machen. Ich halte nur die Methode für schlecht, wenn man jeden Lernenden, ohne Rücksicht auf seine Fähigkeiten, ganze Wochen hindurch mit Einem Stücke aufhält, und ihn so lange müßig läßt — oder wenigstens nur die Finger, und nicht den Kopf desselben beschäftiget — bis er es ganz fertig spielen kann. Die Fertigkeit ist nur etwas Mechanisches, und kommt ohnedies mit der Zeit durch lange Uebung; aber eigene Beurtheilung, schnellen Ueberblick der Noten, Sicherheit im Takte, Mannigfaltigkeit im Vortrage ꝛc. erwirbt man sich aus wenigen Stücken nicht. Was dem Anfänger jetzt noch schwer ist, das wird ihm in einem Jahre ganz leicht vorkommen, wenn nur der Lehrer für einen hinlänglichen und gut gewählten Vorrath von Musikalien sorgt. Ist der Lernende über die ersten Schwierigkeiten hinweg, das heißt: kann er leichte Handstücke ohne große Mühe heraus bringen, so halte man ihn dazu an, daß er die Stücke zusammenhängend spielen lerne, folglich ohne einzelne Noten ꝛc. zu wiederholen. Denn dieses unzeitige Unterbrechen, Wiederholen ꝛc. ist ein Fehler, welcher sich nur gar zu bald einschleicht, wenn man ihm nicht gleich anfangs vorzubeugen sucht. Ueberdies leidet dabey, außer dem Takte ꝛc. auch gemeiniglich die Fingersetzung; denn der Lernende vergißt, welchen Finger er bey einer solchen unterbrochenen Stelle zuletzt hatte, und gebraucht sodann bey dem Wiederanfangen den ersten den besten, im Zusammenhange hier vielleicht gar nicht anwendbaren Finger u. dgl. m. Ist der Schüler so weit, daß er ununterbrochen fortspielen kann, so begleite ihn der Lehrer mit der Violine. (Denn dieses Instrument, oder allenfalls die Flöte,*) sollte billig jeder Klaviermeister spielen können.) Dadurch lernt der Scholar den Takt im Ganzen weit sicherer halten, als durch andere Hülfsmittel; er gewöhnt sich mehr daran, seine Stücke zusammenhängend vorzutragen; er bekommt außerdem, wenn anders der Lehrer gut spielt, einen bessern Vortrag; er bildet den Geschmack; lernt hören, und zugleich wird die Lust zur Musik dadurch sehr vermehrt. Anfangs kann der Lehrer allenfalls nur die Noten des Schülers mitspielen, wenn dieser noch im Takte fehlt, bis er etwas sicherer wird; in der Folge wählt man Stücke mit einer obligaten Violine, d. h. solche, worin der Violinist hin und wieder die Hauptmelodie, oder einige Takte bloß mit der Begleitung des Klavierbasses allein ꝛc. zu spielen hat. Durch dergleichen Uebungen lernt der Scholar mit fortlesen, und, weil in solchen Fällen oft Pausen vorkommen, zugleich richtiger pausiren. Wird ihm das Letztere schwer, so schreibe man die Stellen, welche der Violinspieler allein vorzutragen hat, mit kleinen Noten

*) Spielt der Lehrer kein ander Instrument, so muß er Doppelsonaten u. dgl. zu dieser Uebung wählen.

ten in des Schülers Stimme, damit er nachlesen lerne — denn auch das hat seinen Nutzen — bis er endlich Sicherheit bekommt, und ohne dieses Hülfsmittel fertig werden kann. Klaviertrios, deren es in Menge giebt, sind hierzu am zweckmäßigsten. Nur nehme man bey dem Zusammenspielen die Stücke etwas leichter, als sie der Lernende vorher gehabt hat. Denn was er allein so ziemlich heraus brachte, das glückt deswegen noch nicht, wenn er mit einem Zweyten ununterbrochen fortspielen soll. Kann man zuweilen noch einen Dritten zum Violoncell ꝛc. bekommen, so wird der Nutzen für den Lernenden desto größer.

Eine üble Gewohnheit vieler Anfänger besteht darin, daß sie auch bey dem Zusammenspielen die etwa verfehlten Noten noch nachholen, und alsdann so lange geschwinder spielen, bis sie nach und nach wieder mit dem Begleiter zusammen treffen. Daß dadurch das Uebel noch größer wird, läßt sich leicht einsehen. Besser ist es auf jeden Fall, die nun doch einmal verfehlten Noten wegzulassen, und sogleich ruhig mit weiter zu spielen. Auch bey dem Umwenden wird das Weglassen einzelner Noten ꝛc. oft nöthig, wenn nicht um Eines Spielers willen die ganze Musik unterbrochen werden soll.

§. 35.

Viele Lehrer pflegen eine geraume Zeit hindurch bey dem Unterrichten nur solche Stücke zu wählen, welche nichts, oder bloß ein ♯, allenfalls ein ♭, vorgezeichnet haben. In den ersten Stunden mag das hingehen, und gewissermaßen nöthig seyn; allein in der Folge lege man ihnen Stücke mit mehreren Kreuzen und Been vor, damit sie bey Zeiten an die so genannten schweren Töne gewöhnt werden.

Ob es aber in jeder Rücksicht wirklich viel schwerer sey, aus Tönen mit etlichen Kreuzen oder Been zu spielen, als aus solchen, die nichts, oder nur wenig vorgezeichnet haben, dies ist noch immer die Frage. Vielleicht bestehen die Schwierigkeiten im erstern Falle zum Theil mehr in der Einbildung, oder im Ungewohnten,*) als in der Sache selbst. Um sich hiervon zu überzeugen, mache man z. B. in D oder A dur einen Läufer durch mehrere Oktaven in die Höhe, und alsdann in C dur. Ganz gewiß ist das Erstere viel leichter, als das Letztere. Denn daß sich der Daumen nach einer Obertaste weit bequemer untersetzen läßt, als nach einer unten liegenden, wird wohl ein Jeder zugestehen. Ueberdies wird auch in den Tönen mit etlichen Kreuzen oder Been der Finger, welcher jedesmal am bequemsten zu gebrauchen ist, größtentheils schon durch die Lage der Tasten bestimmt; allein in C dur ꝛc. worin die Fingersetzung bey vielen Stellen sehr verschieden seyn kann, wählt man in Rücksicht der Folge oft nicht den schicklichsten Finger. Jedoch räume ich gern ein, daß Stücke aus Tönen mit vielen Kreuzen oder Been schwerer seyn können, als andere.**) Denn wenn

*) Wei der Anfänger, wenn er selten aus solchen Tönen spielt, unter andern gewöhnlich die Vorzeichnung vergißt, und folglich oft falsch, z. B. statt *des*. *d* greift u. s. w.

**) Auch läßt sichs, verschiedener zufälliger Ursachen wegen, sogar aus Tönen mit einer gleichen Anzahl Versetzungszeichen nicht gleich bequem spielen. So sind z. B. Tonstücke aus B dur im Ganzen genommen gemeiniglich schwerer, als Tonstücke in D dur; obgleich beyde Töne nur zwey Versetzungszeichen vorgezeichnet haben.

wenn viele Obertasten, und besonders in springenden Passagen, oder bey Doppelgriffen ꝛc. unmittelbar nach einander vorkommen, so kann es allerdings mit Schwierigkeiten verbunden seyn; zumal wenn der Komponist noch überdies durch mehrere unbequem zu spielende Stellen die Fingersetzung erschwert hat. Aber solche Stücke sollte man auch dem Lernenden für jetzt noch nicht aufgeben.

§. 36.

Man hüte sich bey dem Unterrichten, vorzüglich im Anfange, Klavierauszüge von Operetten, Oratorien, Kantaten u. dgl. zu wählen; denn in diesen Tonstücken, die übrigens in ihrer Art vortrefflich seyn können, ist oft keine regelmäßige Fingersetzung möglich; und besonders wird dabey die linke Hand gemeiniglich sehr vernachläßiget. Die wenigsten*) Klavierauszüge sind daher in dieser Rücksicht zu empfehlen, ob sie gleich in der Folge, wenn sich der Scholar schon eine richtige Fingersetzung eigen gemacht hat, zur Bildung des Geschmackes ꝛc. nützlich werden können. Der Komponist schrieb die Arien, Duette, Chöre u. dgl. nicht für das Klavier, sondern für verschiedene andere Instrumente. Was aber z. B. für die Violine sehr bequem gesetzt ist, das läßt sich, ohne viele Freyheiten in der Fingersetzung, auf dem Klaviere zum Theil gar nicht, oder nur äußerst unbequem heraus bringen. Ein verständiger Lehrer wird daher seine Schüler mit dergleichen Arbeiten verschonen; denn ich setze voraus, daß er bey dem Unterrichtgeben nichts wählt, was er nicht vorher genau untersucht und zu seinem Zwecke brauchbar befunden hat. Bloß also solche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist, muß man bey dem Unterrichten gebrauchen, sie mögen übrigens neu oder alt seyn. Denn wir haben bekanntlich viele alte, aber sehr gute,**) hingegen eine Menge neuer höchst mittelmäßiger und ganz schlechter Tonstücke. Daß übrigens bey der Wahl der Uebungsstücke auch

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings; aber nicht viele.

**) Hierzu rechne ich unter andern Händels Klaviersachen; Pieces de Clavecin von *Couperin;* (ehemaligem Hoforganisten in Paris); Sebastian Bachs Werke u. a. m. Aber freylich sind dergleichen vortreffliche Tonstücke zum Theil selten, und nur für geübte Spieler. — Einige neuere Musiklehrer verwerfen zwar alles Alte ohne Ausnahme; allein meiner Ueberzeugung nach ist das unrecht. Denn in Ansehung des Geschmackes mag freylich gegen die ältern Tonstücke manches einzuwenden seyn; dagegen dürften ihnen wohl die meisten neuern Arbeiten in Hinsicht auf Gründlichkeit nachstehen müssen. Soll denn aber in der Musik das fleißig Gearbeitete und Gründliche gar nicht mehr geschätzt werden? — Jedoch es kommen ja gegenwärtig unter andern Sebastian Bachs Werke an verschiedenen Orten zugleich heraus; und dieses Unternehmen der Herausgeber scheint sogar Beyfall und Unterstützung zu erhalten. Das Vorurtheil, daß alles Alte nichts tauge, ist sonach noch nicht allgemein.

auch auf die Größe der Hand des Lernenden Rücksicht genommen werden muß, und daß man also Kindern nicht Stücke aufgeben darf, worin zu große Sprünge, weite Spannungen ꝛc. vorkommen, dies brauche ich wohl kaum zu erinnern.

§. 37.

Da die Lehrer an kleinen Orten, und vorzüglich auf dem Lande, nicht immer Gelegenheit haben, die zum Unterrichten zweckmäßigen Stücke kennen zu lernen; da es ferner ihre ökonomischen Umstände gewöhnlich nicht erlauben, sich alles anzuschaffen, was von Zeit zu Zeit heraus kommt: so hoffe ich ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier einige Werke, welche bey dem Unterrichten mit Nutzen zu gebrauchen sind, nahmhaft anzeige.

§. 38.

Für Anfänger, im eigentlichsten Sinne des Wortes, schrieb ich vor einigen Jahren sechzig Handstücke,*) und bald darauf einen zweyten Theil dazu unter dem nämlichen Titel. Man scheint diese Handstücke bey dem Unterrichten brauchbar gefunden zu haben; wenigstens ist von beyden Theilen bereits eine zweyte Auflage nöthig geworden. Nächstdem haben unter andern auch C. P. E. Bach, Pleyel, Kozeluch und Knecht, verschiedene Sammlungen kleiner Anfangsstücke für das Klavier herausgegeben, worunter die mehrsten ebenfalls sehr leicht sind. Für die Güte derselben bürgen die Namen der Verfasser. Einige andere, seit kurzem heraus gekommene Tonstücke für Anfänger kann ich deswegen nicht empfehlen, weil ich sie zur Zeit nur erst aus öffentlichen Anzeigen kenne, ohne sie selbst gesehen zu haben. — Nebenher gebe man dem Lernenden, in Ermangelung eigentlicher Klavierstücke von dieser Art, allenfalls ganz kurze, für das Klavier gesetzte Lieder. Unter die leichtesten, die mir bekannt sind, rechne ich: J. F. Reichardts Lieder für Kinder ꝛc. 3 Theile; Ebendesselben Lieder für die Jugend; J. A. Hillers 50 geistliche Lieder für Kinder, nebst einer Violinstimme; Desselben Lieder, einer churländischen Dame zugeeignet; J. H. Rollens Sammlung geistlicher Lieder für Liebhaber eines ungekünstelten Gesanges; J. A. P. Schulzens Lieder im Volkstone, 3 Sammlungen u. a. m. Können die Schüler mit diesen und ähnlichen leichten Liedern und Handstükken fertig werden — darüber kann aber wohl ein halbes Jahr, und nach

Be-

*) Unter Handstücken verstehe ich, außer kurzen Allegro's, Andante's u. dgl. auch leichte Menuetten, Polonoisen ꝛc.

Beschaffenheit der Umstände, d. h. den Fähigkeiten der Lernenden gemäß ꝛc. noch mehr Zeit hingehen —: so mache man mit etwas größern Stücken, z. B. mit J. G. Witthauers 4 Sammlungen vermischter Klavier- und Singstücke den Anfang. Außer diesen giebt es ähnliche, hierzu sehr brauchbare, kleine Tonstücke von Mozart, (XII petites pieces etc.) von Haydn, (Sammlung leichter Klavierstücke ꝛc.) und von verschiedenen andern Komponisten. Nun wird es Zeit, zu kleinen Sonaten überzugehen, deren man gegenwärtig in großer Menge hat. Zu den leichtesten und vorzüglichsten mir bekannt gewordenen gehören unter andern die von *Clementi* (VI Sonatines progressives etc.) und von A. E. Müller, (Trois Sonatines progressives ꝛc.) Nächst diesen gab auch ich vor einigen Jahren drey, jetzt schon mehrmals wieder aufgelegte Sammlungen kleiner Sonaten heraus, die hauptsächlich zum Gebrauche beym Unterrichten bestimmt waren. Schwerer sind die von E. W. Wolf, Sander und S. Schmiedt. Meine leichten Sonaten würde ich mit Anfängern im ersten Jahre nicht nehmen; denn obgleich keine schweren Passagen darin vorkommen, so setzen sie doch einen schon etwas gebildeten Geschmack und eigenes Gefühl voraus, wenn sie dem Lernenden nicht ekelhaft werden sollen. Ob sie, nebst den übrigen zwey ältern Sammlungen, wovon die dritte, verbesserte Auflage heraus ist, in der Folge zur Erlernung eines guten Vortrages brauchbar seyn können, überlasse ich Kennern zur Entscheidung. Sind die Scholaren schon weiter, so kann man die größern Sonaten von G. Benda, Sander, Zink, Vierling, E. W. Wolf, Häßler, C. P. E. Bach, Kozeluch, A. E. Müller, Mozart, Haydn, *Clementi* ꝛc.*) mit ihnen studieren. Daß man auch einige Trios, Quartette, Konzerte ꝛc. von guten Meistern mit seinen Schülern durchnehme, ist des Taktes und Pausirens wegen nöthig. Sonaten für 4 Hände, z. B. von *Clementi*, Haydn, Kozeluch, Mozart, Pleyel, P. Schmidt, Vanhall, E. W. Wolf, *Wranizky* ꝛc. sind zu dieser Uebung ebenfalls brauchbar. **) Auch Fugen, z. B.

*) Ich ordnete hier die Namen nicht nach dem Alphabete, noch viel weniger nach dem Rang oder Werthe der Arbeiten, sondern so, wie ungefähr der Schwierigkeiten in den genannten Werken immer mehrere werden; aber freylich nur ungefähr, und zwar im Ganzen genommen; denn auch in übrigens leichten Sonaten trifft man mit unter einzelne ziemlich schwere Stellen an. Auch haben verschiedene dieser Männer leichte und schwere Sonaten geschrieben. Ueberhaupt ist es nicht möglich, das Schwere und Leichte im Allgemeinen genau zu bestimmen; denn der Eine hält ein Adagio, der Andere ein Allegro, der Dritte hingegen solche Tonstücke, die viel Ausdruck erfordern u. s. w. für schwer. Die Ursachen davon ließen sich leicht finden, wenn nur dadurch etwas gewonnen würde.

**) Nur lasse man nicht zu viele Stücke von der Art spielen, weil sie auf die Fingersetzung und vorzüglich auf die Haltung der Hände und Arme einen nachtheiligen Einfluß haben kön-

z. B. von Händel, S. Bach, C. P. E. Bach, Kirnberger, Mozart, Knecht, Albrechtsberger ꝛc. sollte man seine geübtern Scholaren zuweilen spielen lassen. Denn obgleich diese Gattung von Tonstücken jetzt weniger geschätzt wird, als ehedem: so hat doch der Klavierspieler, in Ansehung der auch außerdem oft vorkommenden Bindungen, Spannungen ꝛc. großen Nutzen davon, und der künftige Orgelspieler kann sie gar nicht entbehren.*)

1. Wenn ich hier manche verdienstvolle Männer nicht nannte, so geschah dies keinesweges aus Geringschätzung; sondern weil mir ihre Arbeiten entweder nicht genau bekannt sind — denn welcher Musiker besitzt wohl alles, was nur seit 10 Jahren heraus gekommen ist? — oder weil sie zum Theil (wie schon Einige der oben zuletzt genannten Tonsetzer) nicht zunächst für das eigentliche Klavier geschrieben haben. Ueberdies würde hier ein vollständiges Verzeichniß aller Komponisten und ihrer Arbeiten für das Klavier ganz überflüssig seyn; denn mancher Lehrer ist gewiß nicht im Stande, sich binnen etlichen Jahren von den oben angezeigten Werken nur die Hälfte anzuschaffen, da unter andern C. P. E. Bach allein eine beträchtliche Anzahl Klaviersonaten herausgegeben hat. In zehn Jahren wird ohnehin dieser Paragraph wieder eines starken Zusatzes bedürfen; denn bis dahin hat Deutschland wahrscheinlich einen ansehnlichen Zuwachs von Musikalien zu erwarten. — Indeß wird man hoffentlich die genannten Werke auch alsdann zu der erwähnten Absicht noch brauchbar finden. Der Geschmack ändert sich zwar oft; aber wahrer innerer Werth ist bleibend, und dem Wechsel der Moden weniger unterworfen. Das beweisen unter andern S. Bachs, Händels, Hassens und Grauns Werke.

§. 39.

So nöthig und schön die Geschwindigkeit bey dem Klavierspielen ist, so schädlich kann sie dem Anfänger werden, wenn man ihn zu früh dazu anhält. Denn gemeiniglich leidet dabey die Deutlichkeit; gewisse Töne werden so ganz unmerklich überhüpft; die richtige Fingersetzung wird vernachlässiget, und was der Uebel mehr sind.

§. 40.

Aus den nämlichen Ursachen ist es auch nicht rathsam, Anfänger zu dem so genannten Spielen vom Blatte anzuhalten. Man verspart die Erlernung dieser übrigens unleugbar nützlichen und lobenswürdigen Kunst so

können. Denn mehrentheils müssen beyde Personen dabey ziemlich gepreßt sitzen, die Hände verdrehen u. dgl. m.

*) Sehr richtig bemerkt E. Bach: „Die Bindungen tragen zur Erlernung des wohl zusammenhängenden Vortrages das Hauptsächlichste bey. (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, S. 3.)

so lange, bis der Scholar schon einen gewissen Grad von Fertigkeit besitzt, und mit der Fingersetzung ganz oder doch so ziemlich ins Reine ist. Auch muß man zu den Uebungen im Spielen vom Blatte die Stücke etwas leichter wählen, als sie der Lernende vorher gehabt hat; denn sonst kann das hierin noch zu wenig geübte Auge nicht genug Noten auf einmal übersehen; die Finger haben noch nicht hinlängliche Fertigkeit, jede vorkommende Stelle sogleich ohne Anstoß heraus zu bringen; es werden Töne überhüpft; außer dem Takte wird dabey auch der Vortrag vernachlässigt u. dgl. m.

§. 41.

Wenn der Lernende einen richtigen und guten Vortrag bekommen soll — und das soll er doch wohl? — so muß ihm der Lehrer das aufgegebene Tonstück, anfangs zwar simpel, (ohne Verzierungen oder willkührliche Zusätze,) aber mit Ausdruck vorspielen. Nur würde ich das alsdann erst thun, wenn der Schüler schon so ziemlich damit fertig werden kann; denn sonst lernt er es vielleicht nur nach dem Gehöre, und beschäfftiget bloß das Gedächtniß, aber nicht den Verstand; und das soll er niemals. Außerdem trägt das öftere Hören guter Musiken, vorzüglicher Spieler, und besonders gefühlvoller Sänger, ungemein viel zur Bildung des Geschmackes bey. Wer zugleich noch auf einem andern Instrumente, z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. oder auch im Singen Unterricht haben kann, der wird desto größere Fortschritte im Klavierspielen machen.

In Absicht auf den richtigen Vortrag sind manche Lehrer anfangs zu saumselig; denn sie lassen es gut seyn, wenn ihre Schüler nur nicht falsch greifen, einen schicklichen Finger gebrauchen, im Takte bleiben u. s. w. sie mögen übrigens noch so holpericht und geschmacklos spielen. Schon in den ersten Stunden sollte man den Lernenden, zwar nicht zu gewissen Feinheiten, aber doch zu einem guten singenden Tone, zum Tragen desselben,*) zur Beobachtung des vorgeschriebenen Forte und Piano ꝛc. anhalten. Denn jetzt wird ihm das Schlechte in gewissen Fällen fast eben so schwer zu lernen, als das Gute. Man nehme lieber weniger mit seinen Schülern, und gewöhne sie zugleich an den bessern Vortrag; denn es kommt nicht darauf an, wie viel der Lernende Stücke spielt, sondern wie er sie vorträgt. Aber freylich darf man ihm anfangs nicht sehr langsam zu spielende Adagio's aufgeben; denn diese erfordern mehrere Feinheit im Ausdrucke, und einen schon gebildetern Geschmack, als man jetzt von ihm verlangen kann.

*) Unter dem Tragen der Töne versteht man das Aneinanderhangen derselben, so daß bey dem Fortschreiten von einem Tone zum andern keine Lücke (Trennung oder Pause) entsteht.

§. 42.

Zuweilen lasse man seine Scholaren das, was sie gelernt haben, in Gegenwart mehrerer, auch wohl fremder Personen und Musikkenner spielen. Dies hat einen doppelten Nutzen; denn es unterhält die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen; sodann bekommt er dadurch zugleich eine anständige Dreistigkeit, woran es vielen schon geübten Spielern — wie bekannt — sehr zu ihrem Nachtheile fehlt. Hat der kleine Künstler seine Stücke so gespielt, daß man damit zufrieden seyn kann, so wird ein ihm ertheiltes Lob, mit der Ermahnung zum fernern Fleiße verbunden, bey einer solchen Gelegenheit mehr fruchten, als in einer gewöhnlichen Lehrstunde. Fallen die ersten Versuche von der Art nicht nach Wunsch aus, so tadle man ihn deswegen nicht, oder wenigstens mit vieler Mäßigung. Denn in solchen Fällen hat gewöhnlich die, den Mehrsten eigene, Schüchternheit an der mißlungenen Ausführung großen Antheil.

Ueberhaupt sollte jeder Lehrer beym Loben und Tadeln auf den sittlichen Charakter seiner Schüler, wenigstens in einem gewissen Alter, sorgfältig Rücksicht nehmen. Denn ein ertheiltes Lob, welches den Einen zum fernern Fleiße ermuntert, das verleitet den Andern vielleicht zum Gegentheile. Eben so kann auch der Tadel zur Unzeit schädliche Folge haben. Ueberdies kommt viel darauf an, ob Fehler bloß aus Uebereilung, oder aus strafbarer Unachtsamkeit begangen werden; ob der Schüler aus Mangel an Fähigkeiten, oder aus Trägheit, nicht genugsam zunimmt u. s. w.

§. 43.

Verschiedene Personen pflegen zu eilen, (nach und nach immer geschwinder zu spielen,) Andere verfallen in den entgegen gesetzten Fehler, den man anhalten (schleppen oder besser zögern) nennt. Der Lehrer hat daher sorgfältig darüber zu halten, daß die Lernenden bis zur letzten Note in der angefangenen Bewegung bleiben. Wollen Erinnerungen nicht fruchten, so nehme man das Taktschlagen oder die Violine zu Hülfe. Phlegmatischen Personen würde ich in dieser Absicht viele geschwinde, cholerischen aber oft langsame Stücke zu spielen geben.

§. 44.

Alle unanständige Mienen, Verzuckungen, Grimassen, wie sie den Namen haben mögen, desgleichen das Stampfen mit den Füßen, die Abtheilung des Taktes durch eine Bewegung des ganzen Körpers, das Schütteln oder Nicken mit dem Kopfe, das Schnauben bey dem Triller

oder

oder bey einer schweren Passage u. dgl. muß man dem Lernenden, ohne Rücksicht des Standes und Geschlechtes, gleich anfangs nicht zulassen. Hier ist Artigkeit oder Nachsicht gegen ein Frauenzimmer sehr tadelhaft. Denn obgleich die Musik eigentlich nur durch das Gehör empfunden wird, so will doch auch das Gesicht dabey nicht beleidigt seyn. Mancher Musiker, welcher durch sein Spielen entzückt, schwächt den guten Eindruck merklich, wenn seine karrikaturmäßigen Zierereyen entweder zum Lachen reitzen, oder wenn dessen scheinbare Konvulsionen die Anwesenden wohl gar in Furcht und Schrecken setzen. — Ob übrigens eine dem Charakter des Stückes entsprechende Miene etwas zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen könne, dies wird in dem Kapitel vom Vortrage untersucht werden.

§. 45.

Da jedem Klavierspieler daran gelegen seyn muß, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, so will ich hier wenigstens das Nöthigste darüber anmerken.

Wenn eine Saite reißt, so muß man sogleich eine andere dafür aufziehen, weil sonst die Einzelne den Druck allein bekommt, dadurch zu sehr ausgedehnt, folglich bald zu tief wird, und bey einem nur mäßig starken Anschlage ebenfalls springt. Einige biegen zwar, um das Letztere zu verhüten, und gleich fortspielen zu können, das messingene Blatt (die Tangente) unter ein ander Chor Saiten; allein wenn dies mehrmals geschieht, so kann ein solches Blatt abbrechen, und außerdem wird der Eine Ton merklich unrein, der Anschlag ungleich u. dgl. m. folglich taugt dieses Hülfsmittel nicht. Die neue Saite darf weder zu stark noch zu schwach seyn. Ist sie zu stark, so muß sie zu scharf gespannt werden, und hält aldann nicht, oder der Ton wird dumpfig; im entgegen gesetzten Falle kann sie keinen vollen, kräftigen Ton geben. Ueberdies machen zwey Saiten von ungleicher Dicke, z. B. No. 5. und No. 6. verschiedene Vibrationen, und unterscheiden sich daher auch sogar bey gleicher Tonhöhe in Ansehung des Klanges von einander. Die Klaviermacher sollten daher die Nummern der Saiten durchgängig auf den Tasten, oder bey den Wirbeln ꝛc. anzeigen, weil auf einen richtigen Bezug des Instrumentes sehr viel ankommt. Da aber auch nicht alle Saitenfabrikanten, in Ansehung der Stärke, einerley Maßstab haben, so daß z. B. an einem Orte No. 4. eben so stark ist, als an einem andern No. 3. u. s. w. so muß man die Augen, oder noch sicherer ein Probier-

biereisen*) dabey zu Hülfe nehmen, und die neue Saite mit der alten (und den übrigen) vergleichen. Ein allgemein anwendbares Schema, welche Nummer zu jedem Tone erfordert werde, ist nicht möglich, weil die Instrumentmacher überhaupt, ja sogar bey ihren eigenen Instrumenten selbst, nicht einerley Mensur zum Grunde legen.**) Hier bemerke ich nur noch, daß messingene und stählerne (oder wie man zu sagen pflegt gelbe und weiße) Saiten ebenfalls nicht zusammen taugen, theils weil sie einen sich nicht völlig ähnlichen Klang haben, theils aber auch deswegen, weil die Luft sehr verschieden auf sie wirkt, so daß die eine Art sich gewöhnlich ungleich mehr verstimmt, als die andere.

Es wäre sehr nützlich, wenn der Lehrer bey dem Aufziehen einer neuen Saite den Scholaren, auch den Vornehmern, selbst Hand anlegen ließe, und ihm die kleinen Vortheile dabey zeigte — so selten das auch geschehen mag —; denn oft ereignen sich Fälle, worin man diese, durch mündlichen Unterricht leicht zu erlernende, Kunst nöthig hat. Fast jeder andere bloße Liebhaber der Musik (Dilettant) lernt sein Saiteninstrument, wenigstens im Nothfalle, beziehen und stimmen, nur der Klavierspieler nicht. Und doch hat selbst der Begüterte, wenn er z. B. von der Stadt entfernt lebt, nicht immer Jemanden in der Nähe, der eine Saite aufziehen kann.

§. 46.

Durch das gewaltsame Umdrehen der Wirbel bey dem Herausziehen derselben, besonders wenn es nicht gerade in die Höhe, sondern seitwärts gebogen geschieht, werden die Löcher erweitert, daß alsdann das Instrument die Stimmung nicht halten kann. Man muß daher behutsam dabey verfahren, und die Wirbel mit einer Zange gerade in die Höhe heraus ziehen, oder wenn es vermittelst des Stimmhammers geschehen kann, (welches besser ist,) den Wirbel links herum drehen, und ihn dabey aufwärts immer mit nachheben. Bey Wirbeln mit Schraubengängen ist dieses Nachheben unnöthig. Die Saiten müssen von oben herunter, und zwar ordentlich reihenweise neben einander, fest und ungefähr acht bis zwölfmal herum von der Linken zur Rechten, in der

*) Eine eiserne Platte mit vielen Löchern von verschiedener Größe. Bey jedem Loche ist die Stärke der Saite durch eine beygefügte Nummer bemerkt.

**) In der (übrigens zu empfehlenden) kleinen Schrift: Stimmbuch ꝛc. von Büttner und Nachersberg steht S. 63. unter andern der Bezug eines ordinairen Klavieres vorgeschrieben. Allein aus dem oben angeführten Grunde kann durch dieses eingerückte Schema mehr verdorben, als gut gemacht werden, weil vielleicht mancher Dilettant ohne weitere Prüfung die vorgeschriebenen, für sein Instrument aber gar nicht passenden, Nummern aufzieht. Die Verfasser bestimmen z. B. schon für das eingestrichene d No. 5. und für das zweygestrichene g sogar No. 8.; da hingegen verschiedene berühmte Instrumentmacher zu dem dreygestrichenen f nur No. 6. oder höchstens No. 7. voraussetzen. —

der Mitte der Wirbel aufgewickelt werden, so daß sie dem Stege in Absicht auf die Höhe gleich, oder etwas tiefer liegen. Windet man sie zu hoch, so wird bey einem gemäßigten Anschlage die Saite nicht immer von der Tangente erreicht; die Wirbel biegen sich oben über, und erweitern die Löcher ꝛc. so wie im Gegentheile der Ton gedämpfet wird, wenn die Saiten auf dem Resonanzboden aufliegen. Bey dem letztenmal Umwinden bricht man das noch übrige Endchen ab, oder biegt es in die Höhe, daß die Saite auf den Wirbel (nicht auf das Endchen) zu liegen kommt, sonst wird sie durchschnitten, und reißt gemeiniglich. Die Wirbel müssen, ehe man zu stimmen anfängt, durch wiederholte, aber nicht zu heftige, Schläge mit dem Stimmhammer fest und ganz bis auf den Grund eingeschlagen werden, damit sie nicht nachgeben, oder sich oben über biegen, und die Löcher erweitern. Daß man sich dabey sorgfältig hüten müsse, neben den Wirbeln vorbey auf den Resonanzboden oder auf die zunächst liegenden Saiten zu schlagen, brauche ich wohl kaum zu erinnern. Bey dem Aufziehen selbst darf man den Wirbel nicht plötzlich (ruckweise) herum drehen, sondern nur allmählich; denn die Saite springt nicht so leicht, wenn man sie nach und nach stärker spannt.

§. 47.

Die so genannten Tuchschlingen, (Tuchstreifen,) durch welche die Saiten gezogen werden, haben einen doppelten Nutzen. Sie verhindern nämlich das Nachklingen, und halten zwey und zwey Saiten besonders zusammen, daß sie bey einem etwas starken Anschlage nicht von den messingenen Blättern abgleiten, oder gar springen, wenn die ganze Kraft des Druckes auf sie allein, oder nur auf Eine von beyden käme. (Denn selbst die nebenliegenden Chöre helfen, vermittelst der erwähnten Tuchstreifen, dem Drucke gleichsam mit widerstehen, und das Springen der Saiten verhindern.) Man muß also die neuen Saiten wieder da durchziehen, wo die alten gelegen haben, und zugleich darauf sehen, daß sie neben (nicht kreuzweise über) einander zu liegen kommen, damit sie einander nicht berühren, und sodann dumpf und unrein klingen, oder gar keinen Ton geben. Auch kommt diejenige Saite, welche nicht so vielmal, als die Andere, durch das Tuchgeflecht gezogen wird, höher zu liegen, folglich erhält sie alsdann einen schwächern Anschlag, und giebt den Ton nicht in der völligen Stärke an. Ist das Tuchgeflecht zu enge, so kommen die zusammen gehörigen beyden Saiten so dicht neben einander zu liegen, daß dadurch die Vibration gehindert wird.

§. 48.

§. 48.

Wenn die messingenen Blätter der Tasten, wodurch die Saiten angeschlagen werden, oben scharf geworden sind, so feilt man etwas davon ab, weil sonst die Saiten bald durchschnitten werden. Nur darf man nicht viel wegfeilen, damit nicht, wegen der daraus entstehenden ungleichen Größe dieser Blätter oder Tangenten, Ein Klavis tiefer niederfalle, als der Andere. Hat sich ein solches Blatt so verbogen, daß es nur an Eine Saite anschlägt, oder wohl eine von dem nächsten Chore mit berührt, so muß man es wieder in die gehörige Richtung bringen.

§. 49.

Es ist nicht rathsam, wenn Tasten stocken, sogleich etwas davon abzuschaben, oder wohl gar die Einhängelöcher (unter dem Leistchen) weiter zu machen. Oft liegt der Fehler bloß an den fischbeinenen Stiftchen, welche sich am Ende der Tasten befinden. Diese Stiftchen können nämlich zu lang oder auch nur splitterig seyn, und sodann in den Einschnitten, worin sie auf- und abwärts gehen, irgendwo zu fest anliegen. Vielleicht fehlen die Stiftchen ganz, oder sie reichen wenigstens nicht völlig in die erwähnten Einschnitte der so genannten Scheide. In den beyden letztern Fällen werden die Tasten seitwärts (aus der ihnen angewiesenen Bahn) geschnellt, und bleiben alsdann hängen. Nächstdem können sich auch die messingenen Blätter, wenn sie etwas verbogen sind, zwischen zwey Chöre Saiten klemmen; es kann Staub, ein Sandkörnchen oder irgend etwas anders in die Einhängelöcher gekommen seyn u. dgl. m. Diese kleinen Fehler sind alle sehr leicht zu verbessern, wenn man z. B. neue Stiftchen einsetzt; die messingenen Blätter wieder gerade unter die Saiten biegt; die Einhängelöcher mit einer Stecknadel oder Krähenfeder rein macht ꝛc. Sind alle diese Versuche fruchtlos, so ist es alsdann immer noch Zeit, zu untersuchen, wo ein Klavis sich reibt, und an derselben Stelle etwas davon abzuschaben, wenn dem Stocken dadurch, daß man die Einhängestifte unter dem Leistchen ein wenig nach der andern Seite biegt, nicht abgeholfen werden kann.

§. 50.

Das Klappern entsteht oft, wenn die unter den Tasten befindlichen Tuchstreifen oder Unterlagen (Fütterungen) schadhaft geworden sind; man nimmt daher die alten abgenutzten heraus, und legt dafür neue unter.

unter. Rührt es aber von den zu weit gewordenen Löchern her, so muß man sie ausfüttern oder stärkere Stifte einsetzen lassen. Auch kann das Klappern entstehen, wenn die fischbeinenen Stiftchen sehr abgenutzt sind, oder gar fehlen; weil sich alsdann die Tasten bey dem Anschlagen derselben seitwärts schieben, und die nächstliegenden Klaves berühren.

Damit das Klavier nicht vor der Zeit klappernd werde, muß man sich an eine sanfte Spielart gewöhnen. Das heißt aber nicht etwa, man solle immer schwach spielen; sondern der Ton darf nur nicht gleichsam heraus gepralt werden. Denn selbst bey dem äußersten Grade der Stärke kommt viel auf die Art des Anschlagens an. Mancher spielt aber nicht auf dem Klaviere, sondern er schlägt es. Dies Letztere scheint ehedem noch üblicher gewesen zu seyn, als gegenwärtig; denn man sagte gewöhnlich: das Klavier, oder die Orgel ꝛc. schlagen. Auch mußte das zuletzt genannte Instrument, worauf die Tasten gemeiniglich sehr schwer nieder zu drücken waren, wirklich mehr geschlagen, als gespielt werden.

§. 51.

Wenn die (nicht übersponnenen) Saiten rostig geworden sind, so nimmt man weiches Leder, bestreicht es mit nicht allzu heiß gemachtem Leime, streut sehr fein gesiebten Kieselsand, oder klar gestoßenen Bimstein darunter, und läßt es zusammen trocken werden; alsdann fährt man damit so lange über die Saite hin und her, bis die Rostflecken weg sind. Auch den neuen Saiten ist dies Polieren zuträglich; denn außer daß sie besser halten, wird auch der Ton dadurch weit reiner und heller. Allenfalls kann man sie bloß mit Kreide, die aber nicht steinig seyn darf, von den Rostflecken reinigen.

§. 52.

Die Feuchtigkeit schadet dem Klaviere eben so sehr, als Zugluft und zu große Hitze. Wenn es z. B. in einem feuchten Zimmer steht, so wird der Leim weich, die Decke zieht sich los u. s. w; setzt man es der Zugluft aus, z. B. nahe an den Fenstern, oder bey einer Thüre ꝛc. so verstimmt es sich oft;*) im Sonnenschein, oder am warmen Ofen trocknet das Holz ꝛc. zusammen, und der Resonanzboden bekommt Risse. Besonders ist diesem Letztern alles Fettichte sehr schädlich, weil das Oehl, Fett ꝛc. in die Oefnungen des Holzes (Poros) eindringt, der Luft den Zugang ver-

*) Damit sich das Klavier nicht so sehr verstimme, muß es fest (unbeweglich) stehen. Man lege daher etwas unter die Füße des Gestelles, wenn der Fußboden nicht überall gleich hoch ist; denn sonst senkt sich der so genannte Körper des Klaviers auf einer oder der andern Seite, und dann ist, außer mehreren nachtheiligen Folgen, das Verstimmen unvermeidlich.

versperrt, und folglich den Ton schwächt. Daß aus eben diesen Ursachen auch keine Kaffeetassen, Biergläser u. dgl. auf den Resonanzboden gesetzt werden dürfen, läßt sich leicht begreifen. Sogar das ist dem Instrumente schädlich, wenn man es lange nicht gebraucht; da hingegen das öftere Spielen darauf viel zur Verbesserung des Tones beyträgt; nämlich dabey vorausgesetzt, daß der Spieler das Instrument mit einer gewissen Mäßigung behandelt, und ihm, ohne heftiges Anschlagen ꝛc. einen guten vollen Ton abzugewinnen weiß.

§. 53.

Wenn man nicht auf dem Klaviere spielt, so muß die Decke zugemacht werden; denn theils wird es dadurch einigermaßen vor der Zugluft verwahrt; theils hält man durch diese Vorsicht die Mäuse ab, welche bekanntlich den Saiten vielen Schaden thun; auch verhütet man dadurch, daß sich nicht so viel Staub ansetzt. Dringt dieser dennoch ein, so muß man das Klavier, und vorzüglich den Resonanzboden, zuweilen davon reinigen; denn sonst wird der Ton dadurch gedämpft. Nur blase man den Staub nicht mit dem Munde weg, weil die Saiten von dem Hauche anlaufen, und rostig werden.*) Besser ist hierzu ein kleiner Blasebalg, wenn man mit einer Feder nicht überall hinreichen kann.

§. 54.

Ueber das Mechanische bey dem Stimmen will ich hier nur noch etwas Weniges anmerken. Wenn der Ton höher werden soll, so dreht man den Wirbel — vorausgesetzt, daß die Saiten gehörig aufgewunden worden sind — von der Linken zur Rechten; aber bey den längern (tiefern) Saiten ungleich mehr, als bey den kürzern. Alle Tasten müssen, indem man während des Stimmens einen Ton mit dem andern vergleicht, gleich stark angeschlagen werden, weil durch einen veränderten (stärkern oder schwächern) Druck die Saite mehr oder weniger gespannt, folglich der Ton auch etwas höher oder tiefer wird. Anfangs stimmt man, wie Einige wollen, von jedem Chore nur Eine Saite, und dämpft indessen die Andere. (Dies kann mit einem Stückchen Papier geschehen, welches zwischen die noch zu stimmende Saite und das nächste Chor

*) Jene kindische Gewohnheit, die Zither auf dem Klaviere nachzuahmen, ist aus eben dem Grunde den Saiten nicht vortheilhaft, weil die Finger oft feucht sind. Ich trage daher Bedenken, das erwähnte, auch in anderer Rücksicht eben nicht zu empfehlende, Kunststück hier näher zu beschreiben, damit es wenigstens aus dieser Klavierschule niemand lerne. —

Chor gesteckt wird.) Alsdann stimmt man die andere Saite nach der Erstern, und zuletzt das Oktävchen, wenn nämlich eins dabey ist. Um geschwinder fertig zu werden, räth J. Fritze in seiner Anweisung nach mechanischer Art rein zu stimmen ꝛc. S. 18: „Man solle das „Papier zwischen zwey Chöre stecken, und alsdann in dem ersten Chore „die vordere, in dem andern aber die hintere Saite stimmen. Hierauf „(schreibt er ferner) nimmt man das Papier weg, und stecket solches „zwischen die beyden andern folgenden Chöre, und stimmet erst die vorhin „bedeckten Saiten nach, und alsdann die unbedeckten Saiten des folgen„den Chores ꝛc.„*) Allein so viele Mühe werden sich wohl nur wenige Klavierstimmer geben; denn die Mehrsten nehmen es entweder nicht so genau, oder sie werden vielleicht auch ohne dieses Hülfsmittel fertig.

Bey den tiefern oder mittlern Saiten fängt man an, weil diese die Stimmung besser halten, als die höhern, und folglich sicherer, wenn ich so sagen darf, zur Richtschnur dienen können. Jedoch stimme man darnach nicht gleich das ganze Klavier durch alle Oktaven; denn da die bereits gestimmten Saiten gewöhnlich wieder nachgeben, so muß man mehrmals untersuchen, ob vielleicht Eine oder die Andere tiefer geworden ist, um nicht nach einem etwas unreinen Tone die übrigen alle zu verstimmen. In einiger Zeit, z. B. den folgenden oder den dritten Tag, ist es nöthig, noch einmal nachzuhelfen; denn die neuen Saiten halten die Stimmung nicht sogleich. Auch die veränderte Luft hat großen Einfluß auf das Verstimmen der Instrumente; man muß daher auf diesen Umstand Rücksicht nehmen, und z. B. nicht zu nahe am warmen Ofen stimmen, das Klavier alsdann in ein kaltes Zimmer setzen, und erwarten, daß das Instrument rein bleiben solle.

Wie man am sichersten rein stimmen kann, dies setzt, außer einem sehr guten Ohre, einige Kenntniß von der Temperatur voraus. Ich werde daher erst im Anhange das Nöthigste darüber sagen, da hier noch nicht der Ort dazu ist, von diesem Gegenstande zu handeln.

*) Auch in dem oben gedachten Stimmbuch von Büttner und Nachersberg wird S. 88. f. das nämliche gelehrt.

Erstes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von der Klaviatur und ihrer Abtheilung in Oktaven; von der Benennung der Noten; von den Schlüsseln und Versetzungszeichen.

§. 55.

Die beweglichen Theile, worauf man spielt, oder wodurch die Saiten, vermittelst eines Druckes mit den Fingern, klingend gemacht werden, nennt man Tasten oder Klaves, auch wohl Tangenten.*) Alle Tasten zusammen heißen die Klaviatur, (das Griffbret, die Tastatur.)

§. 56.

Einige Tasten liegen tiefer, andere höher. Die erstern mögen, der Kürze wegen, Unter- die letztern aber Obertasten heißen.

Wer die erstern lieber breite, größere, längere oder untenliegende, und die letztern schmale, kleinere, kürzere oder obenliegende Tasten nennen will, der kann es thun; aber unrichtig ist es, die untenliegenden Klaves ganze oder diatonische, und die Obertasten halbe oder chromatische Töne (Semitone) zu nennen; so häufig das auch geschieht. Weiter unten (§. 69. Anm. 1. und §. 132. Anm.) mehr hiervon.

§. 57.

Die ganze Klaviatur wird in Oktaven abgetheilt.**) Zu jeder Oktave gehören nämlich sieben, oder wenn man lieber will, acht (§. 58.) Unter- und fünf Obertasten. Die erstern und ursprünglichen heißen der Reihe nach: c, d, e, f, g, a, h, c.***) Da die obenliegenden und später hinzu gekommenen Tasten für jetzt hierbey noch nicht mit in Betrachtung kommen, so kann ich ihre Benennung — wozu ohnehin eine etwas ausführliche Erklärung nöthig werden würde — hier füglich übergehen.

An-

*) Unter Tangenten verstehen jedoch verschiedene Instrumentmacher ꝛc. bloß die hinten an den Tasten befindlichen messingenen Blätter, (Berührungsstifte,) welche an die Saiten anschlagen.

**) Bey der von Einigen angenommenen Hauptabtheilung der Klaviatur in den Baß und Diskant wäre das mittelste c gleichsam die Grenzscheidung. Weil aber der Baß oft höher und der Diskant tiefer geht, so läßt sich in dieser Hinsicht die eigentliche Grenze nicht ganz genau bestimmen.

***) Daß man aber auch bloß die beyden äußersten Töne einer solchen Reihe, nämlich in dem obigen Beyspiele das höhere c mit dem tiefern verglichen, eine Oktave nennt, dies wird in dem Abschnitte von den Intervallen vorkommen.

Anstatt der jetzt gewöhnlichen Einrichtung der Klaviatur in Absicht auf die Lage der Tasten:

cis dis fis gis b
c d e f g a h c,

brachte vor einiger Zeit der Prediger Kohleder zu Friedland, in der kleinen Schrift: Erleichterung des Klavierspielens ꝛc. eine andere, schon von B. Fritze erwähnte, Einrichtung in Vorschlag, nämlich diese:

cis dis f g a h
c d e fis gis b c;

wo also nach jeder Untertaste eine obenliegende folgt. Was dadurch gewonnen werden sollte, und zum Theil auch wirklich gewonnen werden würde, muß man in der genannten Schrift selbst nachlesen. Hier kann ich nur dies bemerken, daß aus dieser veränderten Einrichtung der Klaviatur — worauf gewisse Tasten vermittelst eines dabey angebrachten Tonzeigers kenntlich gemacht werden sollten — unter andern auch manche Unbequemlichkeiten in Ansehung der Fingersetzung erwachsen würden.

§. 58.

Jedes Klavier enthält wenigstens vier, auch wohl noch einige Töne über fünf vollständige Oktaven. Die erste, vom großen C — man zählt von der Linken zur Rechten — bis zum nächsten H heißt die **große Oktave**; die folgende zweyte wird die **kleine** oder **ungestrichene** genannt; bey der dritten sagt man die **eingestrichene**, (**einmal gestrichene**,) und bey der vierten die **zweygestrichene** (**zweymal gestrichene**) Oktave. Die Töne **unter** dem großen C haben die Benennung **Kontratöne** erhalten, und die **über** dem zweygestrichenen h heißen **dreygestrichene**, (**dreymal gestrichene**,) nämlich so:

Kontratöne:				Große Oktave:*)							Kleine Oktave:							
4	5	6	7	1 (8)	2	3	4	5	6	7	1 (8)	2	3	4	5	6	7	1 (8)
F	G	A	H	C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	(c)

Eingestrichene Oktave:							Zweygestrichene Oktave:							Dreygestr. Okt.**)			
1 (8)	2	3	4	5	6	7	1 (8)	2	3	4	5	6	7	1 (8)	2	3	4
c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e	f

Hier-

*) Der Ausdruck **kurze Oktave** zeigt an, daß in der tiefen (großen) Oktave die Töne Cis, Dis, Fis und Gis fehlen. Ehedem hatte man viele Orgeln ꝛc. mit einer solchen kürzern Oktave, worin die Tasten so unordentlich auf einander folgten: C D E F G A B H.

**) In der ersten Auflage hatte ich zur Andeutung der Oktaven und zu einigen weiter unten folgenden Erklärungen schon Noten gebraucht; weil aber die Benennung derselben hier noch

Hieraus sieht man, daß der erste Ton einer folgenden Oktave, wenn sie nicht unvollständig bleiben soll, zugleich die letzte Stelle der vorhergehenden Oktave mit vertreten muß.

Anmerkung. Die verschiedene Benennung der Oktaven ist aus der ehedem gebräuchlichen so genannten deutschen Notentabulatur entstanden, worin man die Töne noch nicht durch Noten, sondern durch Buchstaben bezeichnete. Um nun eine Oktave von der andern unterscheiden zu können, setzte man Striche über die Buchstaben; nämlich: C, c, $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ ꝛc. Denn vor Guido's Zeiten wußte man von unsern jetzt gebräuchlichen weit bequemern Noten noch nichts. Dieser aus Arezzo gebürtige Tonlehrer legte — wie man bisher gemeiniglich behauptete — den Grund dazu, indem er mehrere Linien über einander zog, und die zu spielenden ꝛc. Töne durch Punkte anzeigte.*) Von diesen Punkten schreibt sich auch noch der Ausdruck Kontrapunkt, (Punctum contra punctum,) oder kontrapunktiren her. Wenn nämlich ein solcher Punkt gegen oder eigentlich über einen andern gesetzt wurde, das heißt: wenn man zu einer Stimme noch mehrere setzte, es mochte nun auf Einer Notenreihe, oder auf zwey und mehreren Systemen geschehen: so hieß dieses kontrapunktiren,**) oder wie wir uns ausdrucken, zwey- drey- oder mehrstimmig setzen, (komponiren.)

Nach ihm soll die guidonischen, oder von seinem Geburtsorte, die aretinischen Noten, welche damals freylich noch sehr unvollkommen waren, ein französischer Doktor und Domher, *Jean de Meurs*, (auch de *Muris* oder *Muria* ꝛc. deutsch: Johann von der Mauer genannt,) merklich verbessert haben. Er schrieb nämlich auch zwischen die Linien solche Punkte,***) da sie anfangs nur auf denselben standen, daß man also bey der Benutzung der Zwischenräume nicht mehr so viele Linien zu übersehen hatte. Denn vorher waren z. B. zu zehn Tönen auch zehn Linien erforderlich. Anstatt der Punkte wählte er kleine Vierecke, und bezeichnete durch die verschiedene Gestalt derselben zugleich die längere oder kür-

noch nicht angezeigt worden ist, so sind in so fern die Buchstaben für jetzt wohl mehr der Ordnung gemäß. Jedoch habe ich §. 66. nebst der Benennung der Noten auch zugleich die dadurch bezeichneten Oktaven durch Buchstaben und Striche angedeutet.

*) Daß aber Guido dessen ungeachtet nicht der eigentliche Erfinder dieser Parallel-Linien und Punkte gewesen sey, wird nicht nur in Arteaga's Geschichte der italiänischen Oper, S. 118. B. 1; sondern auch in Forkels allg. Geschichte der Musik, B. 2, S. 275. sehr wahrscheinlich dargethan. „Hucbald (heißt es in dem letztern Werke) bediente sich ihrer (der Linien) schon bey seiner eigenen Art von Notation im zehnten Jahrhundert. Aber die Anzahl derselben war vor den Zeiten Guido's noch so unbestimmt, daß Jeder deren so viele gebrauchte, als er wollte ꝛc." Und S. 277. schreibt Forkel: „Wenn ihm (Guido'n) indessen die erste Erfindung der Linien gleich nicht zugeschrieben werden kann, so scheint er doch wenigstens der erste gewesen zu seyn, der von den Linien und Spatien zugleich Gebrauch gemacht hat."

**) Kenner sehen, daß hier bloß vom einfachen Kontrapunkte die Rede ist.

***) Einige behaupten dies, der obigen Bemerkung zu Folge, schon von Guido. Ueberhaupt erklärt Forkel den J. de Meurs nur für einen Verbesserer und wahren Beförderer der Musik, vorzüglich von der Seite des harmonischen Gebrauches der musikalischen Intervalle, aber nicht für einen Erfinder. (Allg. Geschichte der Musik, zweyt. Band, S. 433.)

kürzere Dauer der zu spielenden ꝛc. Töne. Auch einige Taktzeichen führte er ein, von welchen man vorher nichts wußte. Am wahrscheinlichsten hat er gegen das Ende des 13ten, oder in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts gelebt; doch sind die musikalischen Geschichtschreiber auch hierüber nicht einerley Meinung.

Daß aber die Musik der Alten (vor Guido und *Iean de Meurs*) äußerst mühsam zu erlernen gewesen seyn müsse, erhellet schon aus der erstaunlichen Anzahl ihrer Tonzeichen. Denn nach Alypius, Marpurgs, Burneys, Forkels ꝛc. Bericht hatten sie deren nicht weniger, als 1620.*) Hieraus wird es sehr begreiflich, warum Plato es nicht für rathsam hielt, daß junge Leute viele Zeit auf die Musik verwenden möchten, und weswegen er ihnen nicht mehr als drey Jahre dazu erlauben wollte. Konnte man, unter solchen Umständen, binnen dieser Zeit wohl große Fortschritte darin machen, da schon die Erlernung der Noten einen beträchtlichen Zeitraum erfordern mußte? Haben nicht Guido und *Iean de Meurs*, (oder ihre Vorgänger) wenn sie auch weiter keine Verdienste um die Musik gehabt hätten, schon der erwähnten nützlichen Erfindung wegen den gerechtesten Anspruch auf unsere Dankbarkeit?

Damit man sich aber doch nur einigermaßen einen Begriff davon machen könne, wie jene abschreckende Anzahl Tonzeichen möglich gewesen sey, wie sie ungefähr ausgesehen haben mögen, und wie schwer sie von einander zu unterscheiden seyn mußten: so will ich hier eine Stelle aus Burneys Abhandlung über die Musik der Alten, von Eschenburg übersetzt, wörtlich einrücken. S. 11. heißt es: „Um jedoch diese Zeichen" — es ist von den Tonzeichen der Griechen die Rede — „zu vervielfältigen, wurden die Buchstaben ihres Alphabets zuwei„len mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geschrieben; einige waren ganz, „andre verstümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer „diesen Verschiedenheiten in der Form der Buchstaben, hatten sie noch andre, „in Ansehung ihrer Richtung, indem sie diese Buchstaben bald rechts, bald „links wandten, bald sie umkehrten, bald sie horizontal stellten. So diente „z. E. der Buchstab Gamma, vermittelst dieser Veränderungen, sieben ver„schiedne Töne zu bezeichnen: ⌐ ⌊ ⌉ ⊢ ⊣ ⊔ ⊨. Einige Buchstaben „wurden auch eingeschlossen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr symbolisches „Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, sondern „ließ auch die gewöhnlichen Accente, den Gravis und Akutus, für besondre „Noten gelten. ꝛc." Wenn man nun noch bedenkt, daß ihr größtes System oder ihre weitläuftigste Tonleiter bloß den Umfang von zwey Oktaven gehabt haben soll, so muß man über die Menge ihrer musikalischen Charaktere noch mehr erstaunen.

---

§. 59.

Noten sind gewisse Zeichen, wodurch so wohl die Höhe oder Tiefe, als auch die Dauer der zu spielenden Töne angedeutet wird. Außer diesen ei-

*) Jedoch erinnere ich mich, irgendwo gelesen zu haben, daß diese Anzahl sehr übertrieben sey.

eigentlichen Tonzeichen werden aber unter Noten, in der weitern Bedeutung des Wortes, auch alle noch übrige, bey dem Aufschreiben eines Tonstückes gebräuchliche Zeichen, z. B. die Schlüssel, Pausen, Punkte u. dgl. verstanden. Zur Benennung der Noten bedient man sich, seit Gregors des Großen Zeiten, der sieben ersten Buchstaben des Alphabetes, nämlich a, b,*) c, d, e f, g; welche in allen Oktaven wiederholt werden. Gegenwärtig fängt man gewöhnlich vom c an, daraus entsteht denn also diese Ordnung: c, d, e, f, g, a, h. (b.)

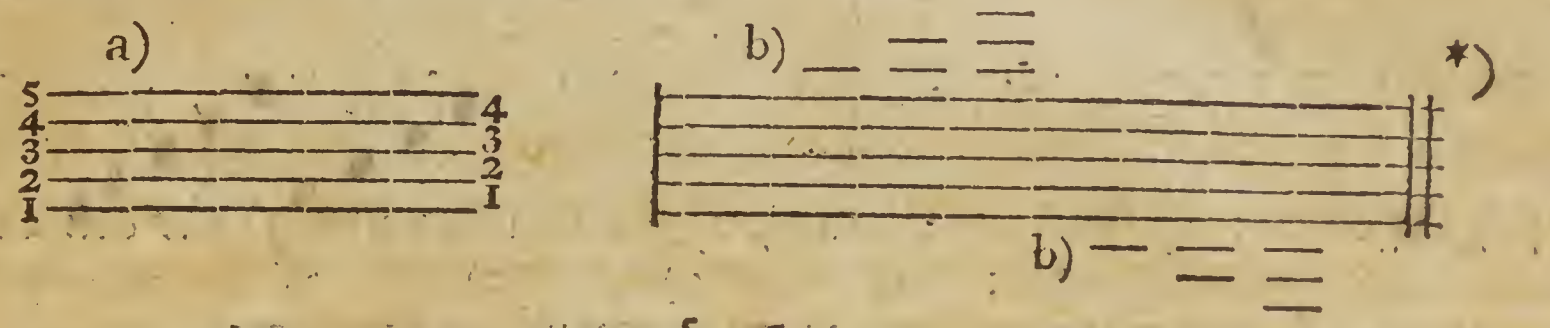
§. 60.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones zu bezeichnen, hat man fünf**) über einander gezogene gleichlaufende (parallele) Linien gewählt, wie hier unten bey a). Diese Linien zusammen werden das System, Linien- oder Notensystem, auch der Notenplan oder die Musikleiter genannt. Das Leere

*) Der Buchstabe b wurde ehedem schicklicher zur Bezeichnung des Tones h gebraucht. In spätern Zeiten, da b und h als zwey wirklich verschiedene Töne vorkamen, nannte man das jetzige b das runde, unser h aber (vermuthlich wegen der eckigen Figur des Quadrates ♮, wodurch das h bezeichnet wurde,) das viereckige b, bis man endlich den Buchstaben h an dessen Stelle einführte. Ausführlicher schreibt unter andern Mattheson in seiner Critica musica, P. VI. S. 103. und in der kleinen Generalbaßschule S. 70. f. davon. Nur Schade, daß seine gegründeten Erinnerungen gegen diese unschickliche, und das Notenlernen unleugbar erschwerende, Benennung fruchtlos geblieben sind. Vor einigen Jahren erschien sogar eine besondere Schrift, unter dem Titel: Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete ꝛc. von Wolfenau, herausgegeben von Schwanenberg, worin der Verfasser darauf antrug, statt des Buchstabens h wieder das b einzuführen; allein noch ist dies nicht geschehen, und dürfte — bey der den meisten Musiklehrern eigenen Anhänglichkeit am Hergebrachten — auch wohl vor der Hand noch nicht zu erwarten seyn. Aus diesem Grunde, vorzüglich aber um nicht öfter mißverstanden zu werden, sah ich mich genöthigt, in diesem Lehrbuche die Benennung h beyzubehalten. — Hier nur noch zwey Stellen aus Sulzers allg. Theorie der schönen Künste. „Der Ton H (heißt es in dem Artikel B,) war in der ältern Musik „der einzige Ton, der zwey Saiten hatte," (doppelt gebraucht wurde.) Weiter unten „fährt Sulzer fort: „So oft ehemals ein Gesang in Noten gesetzt wurde, mußte noth„wendig auf der siebenten Stufe das Zeichen b oder ♮ stehen, damit man wissen konnte, „welche von beyden Saiten B sollte gegriffen werden, ob die tiefere b, oder die höhere ♮." Dies Letztere wurde jedoch zuweilen auch durch die Ueberschriften Cantus durus und Cantus mollis bestimmt. Man pflegte nämlich ehedem unser b auch das weiche, h hingegen das harte b zu nennen. Wenn nun in einem ältern Tonstücke ohne Vorzeichnung, z. B. in einem Chorale ꝛc. durchgängig b gesungen oder gespielt werden sollte, so deutete man dies durch die Ueberschrift Cantus mollis an; sollte aber h gebraucht werden, so wurde dies durch Cantus durus bestimmt. Man sieht hieraus, daß die Beywörter durus und mollis damals ein von der unsrigen ganz verschiedene Bedeutung hatten, die auch in dem Artikel Tonart der genannten allg. Theorie richtig angegeben worden ist. Daß man aber späterhin diese Kunstausdrücke noch in einer andern Bedeutung gebraucht hat, dies wird weiter unten erinnert werden.

**) Bey den Noten für die Laute ꝛc. besteht das System aus sechs Linien. „Diese Einrichtung „hat ihren Grund in der Beschaffenheit des Instruments." (Marpurgs Beyträge, zweyt. Band, S. 119.)

Leere zwischen den Linien heißt der Zwischenraum, (*Spatium.*) Sind zur Bezeichnung verschiedener hoher oder tiefer Töne diese fünf Linien nicht hinreichend, so werden, je nachdem es nöthig ist, oben oder unten noch mehrere hinzu gefügt, die man Nebenlinien nennt. Damit der Spieler desto leichter mit Einem Blicke übersehen könne, wie viele Nebenlinien jedesmal hinzu gekommen sind, pflegt man sie gemeiniglich, wie bey b), von einander abzusondern. Uebrigens wird jede Linie und jeder Zwischenraum eine Stufe (Ton- oder Klangstufe) genannt.



§. 61.

Nun würde man aber doch noch nicht wissen können, wie eine Note auf dieser oder jener Linie zu benennen sey; daher wurde es nöthig, zuerst für irgend eine Note auf dem Liniensysteme eine Stufe festzusetzen. Hierzu wählte man gewisse Zeichen, die deswegen Schlüssel genannt werden, weil sie gleichsam den Aufschluß zur Benennung der Noten geben. Denn weiß man erst, welche Stufe z. B. die Note c auf dem Liniensysteme einnimmt, so lassen sich darnach auch die Noten auf den übrigen Stufen leicht der Reihe nach ordnen und benennen. Der Umfang des Notensystems ist aber zu allen in vier bis fünf Oktaven enthaltenen Tönen, oder vielmehr zur bequemen Darstellung der dazu erforderlichen Noten, nicht zulänglich. Diese Unzulänglichkeit wird ebenfalls durch die Schlüssel ersetzt. Wenn nämlich die fünf Linien im Diskante nicht zureichen, die tiefsten Baßnoten ohne viele, nur sehr mühsam zu unterscheidende, Nebenlinien darzustellen: so zeichnet man dafür, zur ungleich leichtern Uebersicht, den F- oder Baßschlüssel vor, wo sodann nur wenige Nebenlinien nöthig sind.

§. 62.

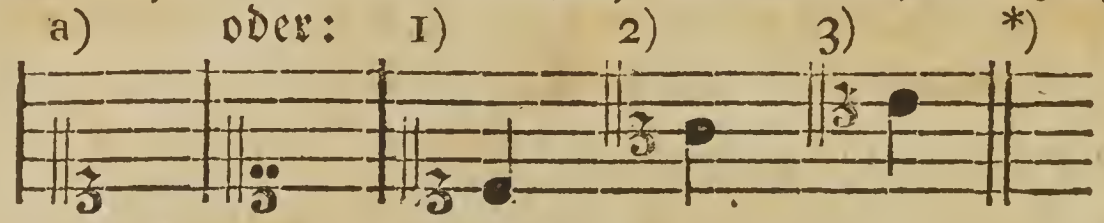
*) Einen veränderten Notenplan, der durchgängig aus drey und drey über einander gezogenen Linien bestand, und worauf so wohl im Diskant, als auch im Basse, jede unterste Linie c heißen sollte, brachte nur erst seit kurzem der bereits oben erwähnte Pr. Rohleder in Vorschlag. Allein bey mancher unleugbaren Erleichterung in Absicht auf das Notenlernen u. dgl. hatten doch Kenner auch viele, und zum Theil allerdings nicht unerhebliche, Einwendungen dagegen, die man im eilften Bande der neuen allg. deutschen Bibliothek, S. 197. ff. und im zweyten Bande der allg. Literatur-Zeitung vom Jahre 1799. No. 128. findet. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß dieser Notenplan den jetzigen verdrängen werde. — Noch einen andern, von J. E. Altenburg (in dessen Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, 1795.) vorgeschlagenen Notenplan, der nur aus zwey Linien bestehen sollte, übergehe ich ganz, weil er bloß für die Trompete bestimmt war, und für das Klavier gar nicht anwendbar ist.

§. 62.

Diese Schlüssel werden zu Anfange eines Tonstückes der ersten Notenreihe, oder besser auch jedem folgenden Systeme vorgesetzt. Oft kommt innerhalb der Zeile ebenfalls ein solcher Schlüssel vor, wenn z. B. in dem Systeme für die linke Hand anstatt des F-Schlüssels ein anderer eintritt u. s. w. Man hat überhaupt drey Schlüssel, die noch bis jetzt im Gebrauche sind, nämlich: 1) den C-, 2) den F-, und 3) den G-Schlüssel.

§. 63.

Der C-Schlüssel zeigt an, daß eine Note auf der Linie, worauf das Zeichen bey a) steht, die Benennung (des eingestrichenen) c erhält. Man bedient sich desselben: 1) für den Diskant, 2) für den Alt, und 3) für den Tenor:

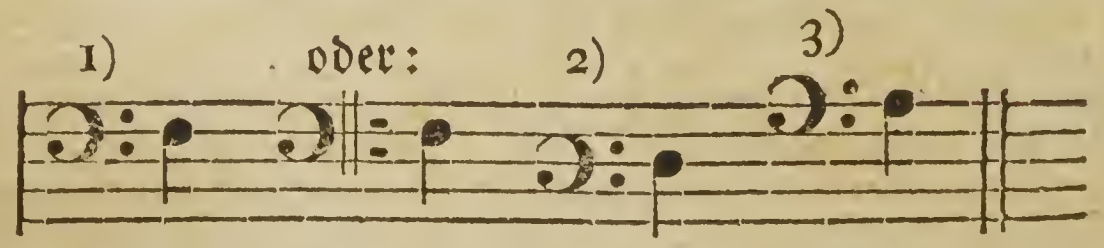


Folglich heißt im Diskante die unterste oder erste Linie c̄, (denn man zählt auch hierbey von unten in die Höhe;) im Alte hingegen steht dasselbe eingestrichene c auf der dritten, und im Tenore auf der vierten Linie.

Ehedem setzte man diesen Schlüssel auch auf die zweyte Linie für den tiefen Diskant oder hohen Alt, und auf die fünfte Linie für den tiefen Tenor. In Klaviersachen kommt gegenwärtig, zur großen Erleichterung für den Spieler, gewöhnlich bloß der erste von diesen C-Schlüsseln, nämlich der für den Diskant vor; obgleich nur noch vor einigen Jahren manche Komponisten, aus musikalischer Pedanterey, sich wer weiß wie viel darauf zu gute thaten, wenn sie, oft ganz ohne Noth, den Unkundigen durch den Gebrauch verschiedener Schlüssel und Zeichen das Spielen erschweren, und ihren steifen Arbeiten dadurch in den Augen der Ungeübten einen gelehrten Anstrich geben konnten.

§. 64.

Der F- oder Baßschlüssel **) wird so angezeigt:



Hier

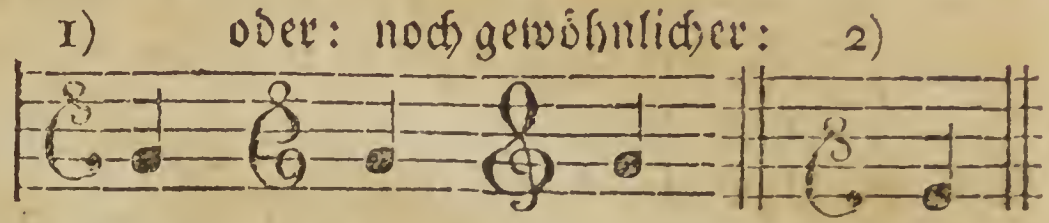
*) Genau genommen sollte man — da der C-Schlüssel gegenwärtig noch auf dreyerley Art gebraucht wird — nicht sagen: der Diskantschlüssel, sondern: der C-Schlüssel für den Diskant, oder das Diskantzeichen; und so auch bey dem Alt und Tenore. Allein dieser Unterschied wird nicht einmal bey dem Schreiben, noch weniger aber bey dem Sprechen beobachtet.

**) Da der F-Schlüssel bey uns Deutschen nur noch auf einerley Art, nämlich für den Baß ꝛc. auf der vierten Linie, gebraucht wird, so kann man hier die Wörter Schlüssel und Zeichen allenfalls für gleichbedeutend annehmen. Diese Anmerkung gilt auch von dem G-Schlüssel.

Hier bezeichnet die Note auf der Linie zwischen den zwey kleinen Punkten (:) oder Strichen (=) das ungestrichene f. Gegenwärtig ist der F-Schlüssel, wenigstens in Deutschland, nur auf der vierten Linie, wie bey 1) gebräuchlich. Auf der dritten, bey 2), wird er das hohe, und auf der fünften Linie bey 3) das tiefe Baßzeichen genannt.

§. 65.

Im G- oder Violinschlüssel:



bezeichnet das Pünktchen oder Ringelchen ꝛc. das eingestrichene g.*) Auf der zweyten Linie, wie bey 1), wird der G-Schlüssel für viele Instrumente, z. B. für die Flöte, Hoboe ꝛc. besonders aber für die Violine, und jetzt auch in den meisten Klaviersachen gebraucht. Die zweyte Art, wo das Pünktchen ꝛc. auf der ersten Linie steht, trifft man bloß in ältern französischen Tonstücken an. In Rücksicht auf die Benennung der Linien ꝛc. kommt dies letztere so genannte französische Zeichen zwar mit dem gewöhnlichen F-Schlüssel überein, aber es bezeichnet die Töne um zwey Oktaven höher. Im französischen Zeichen steht nämlich das eingestrichene g, im F-Schlüssel aber das große G auf der untersten Linie.

Daß auch ein Anfänger den F-Schlüssel, (d. h. die darin stehenden Noten) kennen muß, bedarf keiner weitern Erinnerung; allein von den übrigen beyden Schlüsseln braucht er fürs erste nur Einen zu lernen. Welchen? Dies mag der Lehrer den Umständen gemäß bestimmen. In der Folge muß sich aber ein Klavierspieler so wohl mit dem C-, als auch mit dem G-Schlüssel bekannt machen, wenn er anders nicht verschiedene, nur in dem einen oder in dem andern dieser beyden Schlüssel gesetzte, Tonstücke für das Klavier ꝛc. ungespielt (oder sie wenigstens abschreiben, und dabey in den ihm geläufigen Schlüssel umsetzen) lassen will.**)

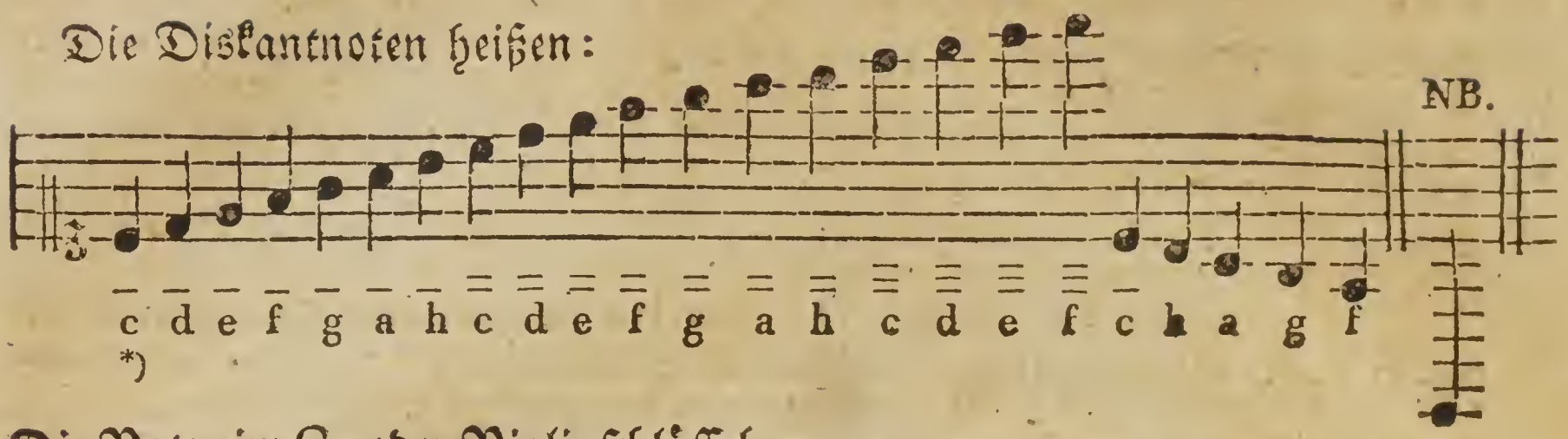
*) Jedoch pflegt man es gegenwärtig mit dem angegebenen eigentlichen Bestimmungszeichen eben nicht genau zu nehmen; denn öfters fehlt es entweder ganz, oder es ist auch wohl so vergrößert und mit Zierrathen überladen, daß man nicht errathen kann, auf welcher Linie es stehen soll. Da indeß der G-Schlüssel in Deutschland gewöhnlich ebenfalls nur auf einerley Art gebraucht wird, so ist bey dieser Unbestimmtheit übrigens keine Verwechselung zu besorgen.

**) Von der Nothwendigkeit zweyer Schlüssel in Klaviersachen wird hoffentlich, bey der gegenwärtigen Einrichtung des Notenplanes, Jeder schon überzeugt seyn, oder es doch sogleich werden, wenn er bedenkt, daß z. B. zur Bezeichnung desjenigen Tones, den man das große C nennt, im C-Schlüssel sieben, im G-Schlüssel aber sogar acht Nebenlinien unter dem Notenplane nöthig würden, (wie ich dies in den Notenzeilen des folgenden Paragraphen unter dem NB. bemerkt habe,) wozu man im F-Schlüssel nur zwey solche Nebenlinien braucht. In diesem letztern Schlüssel hingegen würden schon zur Bezeichnung des

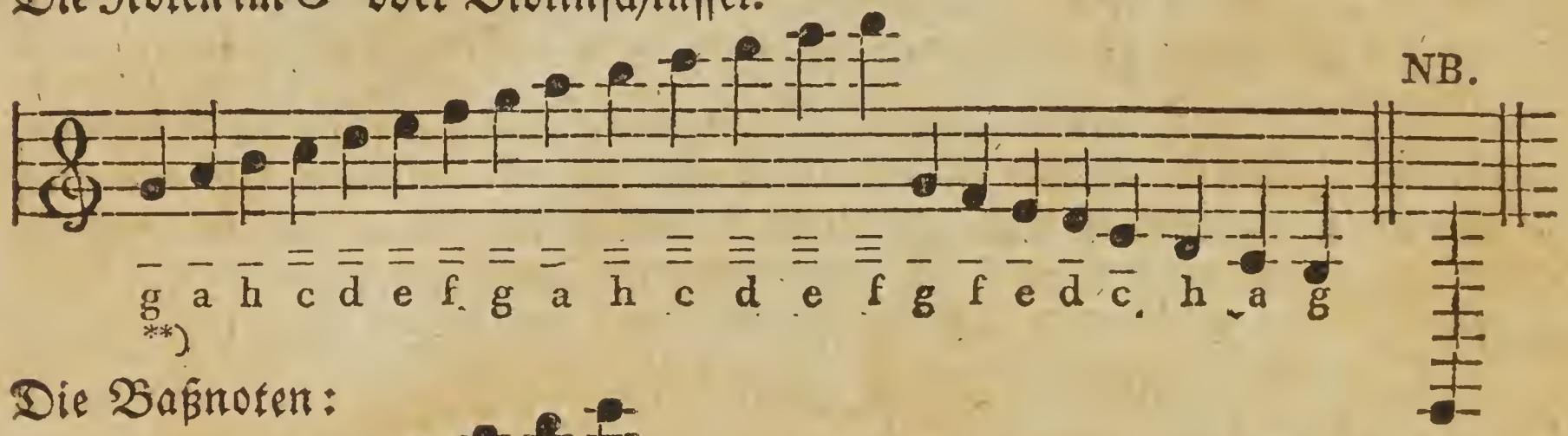
drey-

§. 66.

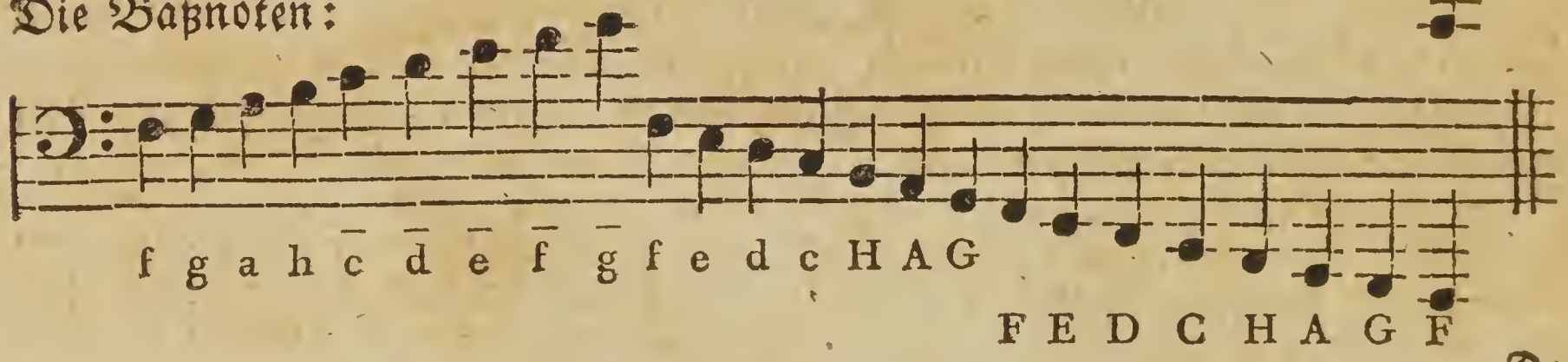
Die Diskantnoten heißen:



Die Noten im G- oder Violinschlüssel.



Die Baßnoten:



Da

dreygestrichenen c, folglich noch nicht zum höchsten Tone, acht Nebenlinien über dem Systeme erfordert werden. Daß eine so große Anzahl über einander stehender Linien in der Geschwindigkeit schwer zu übersehen wäre, und zu manchem Fehlgriffe Veranlassung geben würde, dies wird man wohl ohne Widerrede zugeben. — Ob aber in den Tonstücken für das Klavier ꝛc. nicht entweder der C- oder der G-Schlüssel entbehrlich wäre, dies ist eine Frage, deren ausführliche Beantwortung ich Andern überlassen muß. Hier nur einige Bemerkungen darüber. Der G-Schlüssel scheint seit einiger Zeit hauptsächlich deswegen so üblich geworden zu seyn, weil man dabey, wenn hohe Töne vorkommen, über dem Notenplane eine Nebenlinie weniger zu übersehen hat, als bey dem C-Schlüssel. Indeß stehen doch in dem Letztern, außer den meisten Singkompositionen, auch sehr viele, besonders ältere und eigentlich für das Klavier gesetzte, Sonaten und andere Tonstücke. Für den Klavierspieler, der sich auf seinem Instrumente möglichst vervollkommnen will, wird daher die Erlernung beyder Schlüssel wohl vor der Hand noch ein nothwendiges Uebel bleiben. — Auf die gänzliche Abschaffung des C-Schlüssels wurde unter andern im zweyten Stücke der musikalischen Bibliothek von Eschstruth gedrungen; dagegen nimmt Spazier, in dem von ihm übersetzten und mit Zusätzen heraus gegebenen Werke: Gretry's Versuche über die Musik ꝛc. und im acht und zwanzigsten Stücke der Berlinischen musikalischen Zeitung vom Jahre 1793. den C-Schlüssel mit vieler Wärme in Schutz.

*) Durch die Striche über den Buchstaben ꝛc. wird zugleich bestimmt, welche Oktave die darüber stehenden Noten bezeichnen. (§. 58.)

**) Absichtlich gehe ich so wohl auf- als abwärts von demjenigen Tone aus, welchen der Schlüssel andeutet.

Da die Anfänger, besonders aber Kinder, mit der Erlernung der Noten oft eine geraume Zeit hindurch geplagt werden, weil manche Lehrer eine bloße Gedächtnißsache daraus machen: so will ich hier eine Lehrart vorschlagen, die vor mancher andern wenigstens den Vorzug hat, daß dadurch das Notenlernen sehr erleichtert wird. Man verzeihe mir daher, wenn ich mich auf eine Kleinigkeit einlasse, die aber doch in so fern wichtig ist, als sie nun einmal erlernt werden muß. Wer schon eine leichtere Methode hat, der bleibe ja dabey; denn ich will durch die Meinige keine bessere verdrängen.

Zuerst würde ich den Anfänger mit den Diskant- oder Violinnoten allein beschäftigen, ihn aber vorher die sieben Buchstaben: c d e f g a h, und allenfalls noch das c, vor- und rückwärts auswendig lernen lassen. Anfangs zeigte ich ihm nur eine einzige Note, z. B. das eingestrichene c auf der ersten Linie.*) Nun ließe ich den Lernenden, ohne dabey auf die Geltung Rücksicht zu nehmen, mehrere Noten, die auf eben derselben Linie stehen, und die folglich auch alle c heißen, selbst aufsuchen. In einigen Augenblicken wird er dieses c kennen. Hierauf verführe ich etwa mit dem eingestrichenen g auf der dritten Linie eben so; alsdann zeigte ich ihm das e und h auf der zweyten und vierten Linie. Nun kann es ihm nicht schwer werden, auch die Noten in den Zwischenräumen zu benennen; denn wenn er weiß, daß die auf der ersten Linie c, und die auf der zweyten e heißt, so wird er leicht begreifen, daß das dazwischen liegende d in dem ersten Zwischenraume stehen muß u. s. w. Auch habe ich nichts dagegen, wenn man ihn nur das eingestrichene c kennen lehren, und alsdann unter die, der Reihe nach geschriebenen, Noten die übrigen Buchstaben setzen lassen will, wie dies Hiller in seiner Anweisung zum Gesange S. 34. anräth. Wüßte der Anfänger die Noten der eingestrichenen Oktave zu benennen, so könnte man ihn allenfalls noch mit der ersten Hälfte der zweygestrichenen Oktave bekannt machen. Hierbey würde ich ihm erklären, daß man sich der Nebenlinien bedient, (die ebenfalls ihre Zwischenräume haben,) wo die fünf gewöhnlichen Linien aufhören. Die wenigen Noten unter denselben wird er in kurzem selbst benennen können; man hat daher nicht nöthig, ihm eher etwas davon zu sagen, bis sie vorkommen. Auch die noch übrigen Noten über den fünf Linien braucht er nur gelegentlich kennen zu lernen.

Mit der Erlernung der Baßnoten kann man ihn nach Umständen, d. h. seinen mehr oder weniger eingeschränkten Fähigkeiten gemäß ꝛc. noch acht bis vierzehn Tage verschonen.

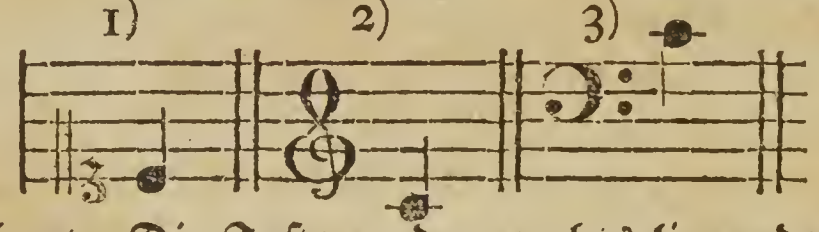
Die Tasten lernt der Schüler wohl an ihrer verschiedenen Folge in Rücksicht der Lage am ersten kennen.**) Wenn man ihn nämlich vorher auf die abwechselnde Folge der zwey und drey Obertasten aufmerksam gemacht hat, so sagt man ihm, daß von den beyden unmittelbar neben einander liegenden Unter-

*) Nämlich im Diskantzeichen. Ich darf es jedem Lehrer zutrauen, daß er auch bey der Erlernung der Noten im G-Schlüssel die obige Methode, mit den nöthigen Abänderungen, anzuwenden wissen werde.

**) Die Methode, auf jede Taste die Benennung derselben zu schreiben, oder Buchstaben darauf zu kleben, scheint mir nicht die beste zu seyn; denn der Schüler sucht, ohne sich um die Lage der Tasten zu bekümmern, bloß seinen Buchstaben auf. Lösch oder nimmt man diesen nach einiger Zeit weg, so weiß der Lernende nicht viel mehr, als er vorher wußte.

tertasten, nach welcher rechter Hand nur zwey obere folgen, die zweyte (rechts an die erste Obertaste angrenzende) c heißt, und läßt ihn nunmehr selbst jedes c aufsuchen. Nach dem f hingegen folgen rechts drey obenliegende Tasten. Das dreygestrichene f, welches in dieser Rücksicht eine Ausnahme macht, braucht er jetzt noch nicht zu kennen. Will man aber dem Lernenden lieber die Taste d zuerst bekannt machen, so versteht es sich, daß man ihm alsdann eine schmale rechts und eine links zum Kennzeichen angiebt. Die übrigen Untertasten wird er bald selbst benennen lernen, wenn man ihm sagt, daß sie in eben der Ordnung, wie die Noten, auf einander folgen. Von den Obertasten braucht er nicht eher etwas zu wissen, bis etwa fis oder ein anderer solcher Ton vorkommt; alsdann macht man ihm bekannt, daß z. B. die dem c nächste rechts liegende Obertaste in jeder Oktave cis heißt u. s. w. Daß dieselbe Taste, (wenn vor der Note d ein b steht,) auch des genannt werde, sagt man ihm ebenfalls nur erst bey einem vorkommenden Falle. Denn wer alles auf einmal vornimmt, und dem Schüler während dieser Zeit gar keine praktische Beschäftigung giebt, der wird damit vielleicht nur bey Wenigen etwas ausrichten, weil bey dem Klavierspielen anfangs so vielerley zu merken ist, daß wohl nur ein sehr fähiger Kopf alles sogleich behalten dürfte.

Ist der Lernende mit den Noten und Tasten so bekannt, daß er sie in und außer der Reihe zu benennen weiß, so würde ich ihm nunmehr sagen, daß im Diskantzeichen die Note bey 1), oder im G-Schlüssel die bey 2), im F-Schlüssel aber die bey 3),



das mittelste c auf dem Klaviere bezeichnet. Die Taste zu dem rechts liegenden $\bar{d}$ lernt er alsdann leicht finden u. s. w. Ich halte es für überflüssig, mehr hierüber zu sagen — vielleicht bin ich schon zu umständlich gewesen —; da jeder Lehrer hieraus sehen kann, wie dem Lernenden die Noten und Tasten auf eine faßlichere Art, und in kürzerer Zeit, als es nur zu häufig geschieht, bekannt gemacht werden können.

Damit aber der Anfänger, während der Erlernung der Noten ꝛc. womit man ihn ohnedies nicht ganze Stunden lang beschäftigen darf, auch einige praktische Uebung habe, so würde ich ihn nebenbey — wie dies bereits in der Einleitung §. 28. erinnert worden ist — etwa die fünf Töne: c, d, e, f, g, ohne Noten auf- und abwärts spielen lassen. Hätte er darin einige Fertigkeit erlangt, so machte ich ihn darauf aufmerksam, daß zu einer Reihe von mehreren Tönen, z. B. vom eingestrichenen bis zum zweygestrichenen c, fünf Finger natürlicher Weise nicht hinreichend sind. Ich würde ihm daher vorläufig die beyden Hülfsmittel, das Untersetzen und Ueberschlagen, bekannt machen; ihn die Tonleiter von C dur durch zwey Oktaven spielen, den Triller üben, auch wohl Terzen greifen lassen u. dgl. m. Doch nun wieder zur Hauptsache.

---

§. 67.

§. 67.

Die sieben Töne ohne ♯ und b pflegt man — in so fern sie zuerst üblich waren, und ihre Benennung ꝛc. nicht von andern erhalten haben — gemeiniglich **unabhängige**, zuweilen auch wohl **Haupttöne** zu nennen.*) Von jedem derselben werden gewöhnlich zwey **abhängige** (Nebentöne) hergeleitet, nämlich ein erhöheter und ein erniedrigter; folglich giebt es, außer den doppelt erhöheten und erniedrigten Tönen, vierzehn abhängige. Zur Bezeichnung dieser Letztern bedient man sich der so genannten **Versetzungszeichen.**

§. 68.

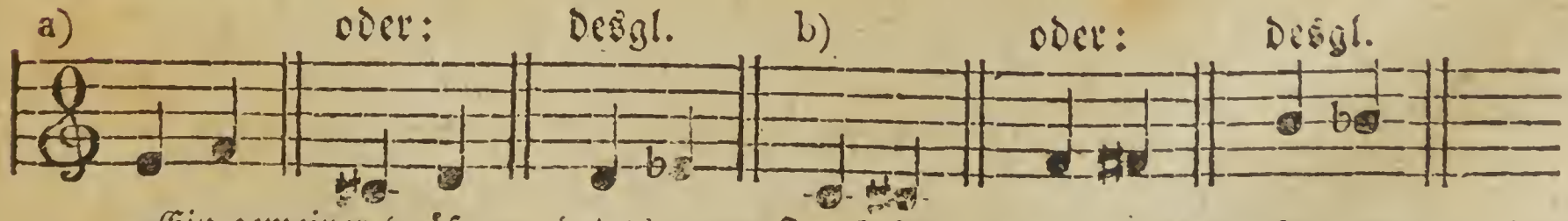
Diese Versetzungszeichen können in zwey Klassen eingetheilt werden. In die erste gehören die **einfachen**, und in die zweyte die **doppelten**. Der einfachen Versetzungszeichen hat man überhaupt drey, nämlich: 1) das **Erhöhungszeichen**: ♯ (Kreuz, b cancellatum, das gegitterte,) 2) das **Erniedrigungszeichen**: b, (das runde Be, b rotundum,) und 3) das **Widerrufungs-** oder **Wiederherstellungszeichen**: ♮, (Quadrat, b quadratum, das viereckige Be.)

§. 69.

Wenn ein solches ♯ (oder ♮) vor einer Note steht, so wird der dadurch bezeichnete unabhängige Ton um einen **kleinen** halben Ton erhöhet.**) Diese erhöheten Töne erhalten ihre Benennung von den unabhängigen. Man fügt nämlich

*) Die Benennung Haupt- und Nebentöne scheint mir deswegen nicht gut gewählt zu seyn, weil diese Kunstausdrücke auch noch außerdem in einer ganz andern Bedeutung vorkommen. (§. 135. f.) Eben so finde ich die, von einem neuern Schriftsteller gebrauchten, Ausdrücke Grund- und Mitteltöne, anstatt unabhängige und abhängige, in mehr als Einer Rücksicht nicht gut gewählt. Nur würde die Untersuchung über das warum? hier zu weit führen.

**) Auch die halben Töne sind von verschiedener Größe. Sie werden nämlich in große und in kleine eingetheilt. Die großen halben Töne, oder vielmehr die beyden Noten, durch welche ein großer halber Ton bezeichnet wird, stehen auf zwey zunächst liegenden Stufen, wie bey a); da hingegen die beyden einen kleinen halben Ton bezeichnenden Noten auf einer und ebenderselben Stufe stehen b).



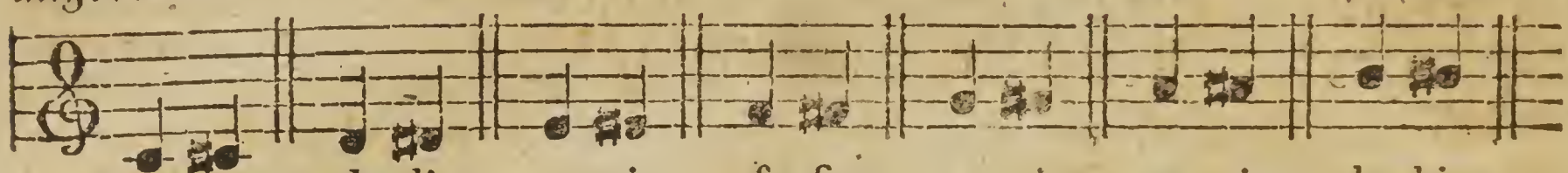
Ein gemeiner (größerer, §. 75.) ganzer Ton besteht aus zwey halben Tönen, wovon einer groß, der andere aber klein ist. Um dies zu verstehen, muß man wissen, daß auf einen ganzen Ton (c - d) gewöhnlich neun Theile (commata) gerechnet werden, oder mit andern Worten: daß d neun commata höher ist, als c. Auf den großen halben Ton (z. B. d - es) rech-

nämlich dem Buchstaben der Hauptnote oder dem Namen des unabhängigen Tones die Silbe *is* bey, folglich

wird aus { c, d, e, f, g, a, h.
{ cis, dis, eis,*) fis, gis, ais,*) his.**)

(Abgekürzt schreibt man: ♯c, ♯d u. s. w.)

Hier folgen diese abhängigen Töne durch Noten und Versetzungszeichen angedeutet.



c, cis; d, dis; e, eis; f, fis; g, gis; a, ais; h, his.

Anm. 1. Hierbey muß man dem Lernenden erklären, daß zwey zunächst liegende Tasten, es mögen breite oder schmale seyn, in Ansehung des Höhenverhältnisses um einen halben Ton von einander abstehen. So beträgt z. B. der Abstand von c zu cis, oder von cis zu d ꝛc. nur einen halben Ton; denn es liegt keine dritte Taste dazwischen. Aus diesem Grunde ist auch von h zu c und von e zu f nur ein halber Ton. Folglich ergiebt sich hieraus, daß es unrichtig ist, die untenliegenden Tasten, einzeln betrachtet, ganze und die obern halbe Töne zu nennen. Denn nur erst alsdann, wenn man zwey Tasten — oder vielmehr die dadurch hervorgebrachten Töne — in Ansehung ihrer verschiedenen Höhe mit einander vergleicht, läßt es sich bestimmen, um wie viel der eine höher ist, als der andere, ob um einen ganzen, oder nur um einen halben Ton.***)

Liegt

rechnet man fünf, auf den kleinen (es - e) aber nur vier solche Theilchen, oder von d bis dis vier, und von dis bis e fünf commata. Sonach sollte dis um ein comma tiefer seyn, als es. Da man aber auf dem Klaviere beyde Töne vermittelst einer und ebenderselben Taste angeben muß, so wird für diese Taste — bey der so genannten gleichschwebenden Temperatur — ungefähr die mittlere Höhe zwischen d und e angenommen, wobey also das dis um ein halbes comma zu hoch, das es hingegen um eben so viel zu tief ist. Stimmte man aber das dis, wie es eigentlich geschehen sollte, wirklich nur um vier commata höher, als d, so würde dadurch das, vermittelst der nämlichen Taste anzugebende, es um ein ganzes comma zu tief werden. So auch im umgekehrten Falle.

(Neun solche commata betragen zwar etwas mehr, als einen ganzen Ton, indeß ist diese angenommene Eintheilung für bloße Praktiker in der Musik am faßlichsten.)

*) Als zwey Silben ausgesprochen.

**) Würde aber der unabhängige Ton (wie es der S. 40. enthaltenen Anmerkung zu Folge eigentlich geschehen sollte) noch b genannt, so müßte der davon abhängige erhöhete bis heißen.

***) Ich würde mich hierüber anders ausdrucken, wenn mir nicht hauptsächlich daran gelegen wäre, daß auch Lernende ohne Vorkenntnisse, wo möglich, diese Anmerkung verstehen möchten. Uebrigens kann ich es nicht billigen, daß auch sogar C. P. E. Bach, in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, durchgängig die Obertasten halbe Töne genannt hat, z. B. S. 28. „Wir sehen aus der Vorschrift dieser Scalen, daß der Daumen nie auf einen halben Ton gesetzt wird u. a. m." ob er gleich S. 19. schreibt: „Die „erhabenen und hinten stehenden Tasten werde ich in der Folge durch ihren mehr gewöhnli„chen als richtigen Namen der Halbtöne von den übrigen unterscheiden." Warum wollte man aber, gegen besseres Wissen, den Lernenden durch offenbar unrichtige Benennungen in einer irrigen Meinung bestärken, oder ihn wenigstens noch mehr daran gewöhnen; beson-

ders

Liegt zwischen zwey Tasten noch Eine, wie zwischen c und d (cis), zwischen es und f (e), zwischen e und fis (f), zwischen fis und gis (g) ꝛc. so stehen sie, ohne Rücksicht ihrer Lage, um einen ganzen Ton von einander ab, und werden daher, wie wohl nicht völlig passend, gemeiniglich schlechthin ein ganzer Ton genannt. Denn man sagt: c-d oder cis-dis ꝛc. ist ein ganzer Ton, anstatt: d ist um einen ganzen Ton höher, als c ꝛc. oder: c und d verhalten sich wie ein ganzer Ton zu einander u. s. w.

Anm. 2. Wenn ein Ton um einen halben erhöhet werden soll, so greift man anstatt der unabhängigen Taste, welche die vorgeschriebene Note ohne das ♯ andeutet, die nächste Taste rechter Hand, es sey nun eine oben- oder untenliegende.*) Die Anfänger fehlen hiergegen sehr oft; denn wenn sie ein ♯ vor einer Note sehen, so schlagen sie gewöhnlich eine Obertaste an. Daß dies nicht immer richtig sey, beweiset *eis*, welches man, aus Mangel einer eigenen Taste, wie *f* greifen muß; und eben so vertritt *c* die Stelle der fehlenden Taste his.

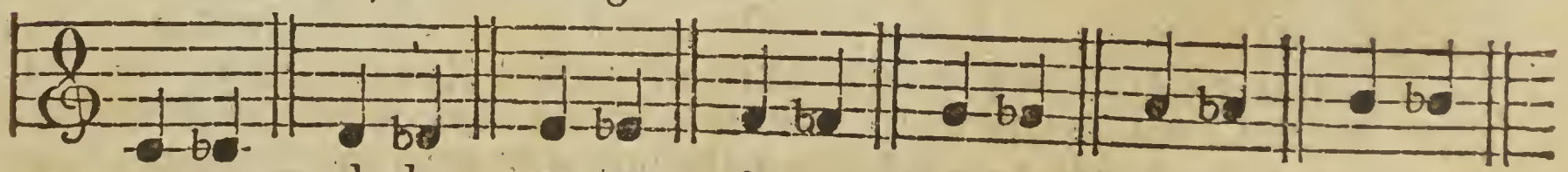
Wer übrigens die Note auf der vorhergehenden Seite verstanden hat, der wird hoffentlich auch einsehen, daß eis eigentlich nur um einen kleinen, f hingegen um einen großen halben Ton höher seyn sollte, als e. Ob nun gleich auf Klavierinstrumenten das eis vermittelst der Taste f angegeben werden muß, so erfordert es doch die musikalische Rechtschreibung, diese beyden Töne verschieden zu bezeichnen. Eben dies gilt auch vom his und c. — Weiter unten, besonders bey der Lehre von den Intervallen und Tonleitern ꝛc. wird der Lehrer den wißbegierigen und fähigern Lernenden von der Nothwendigkeit der gedachten verschiedenen Bezeichnung noch einleuchtender überzeugen können, als dies die nöthige Kürze bey dem schriftlichen Unterrichte erlaubt.

§. 70.

Steht ein b vor einer Note, so wird der dadurch bezeichnete unabhängige Ton um einen kleinen halben erniedriget. Hierbey setzt man zu dem Buchstaben der Note die Silbe *es*,**) folglich wird aus

c, d, e, f, g, a, h.
ces, des, es, fes, ges, as, b. (abgekürzt schreibt man: ᵇc ᵇd ꝛc.

oder durch Noten angedeutet:



c, ces; d, des; e es; f, fes; g, ges; a, as; h, b.

In

ders da selbst der bloß praktische Musiker durch diesen irrigen Begriff von den ganzen und halben Tönen in verschiedenen Fällen, z. E. bey den Manieren ꝛc. zu einer unrichtigen Ausführung verleitet werden kann.

*) In diesem Falle wird das an der Stelle des wirklichen *eis* zu greifende *f*, welches Letztere hierzu eigentlich um ein Comma zu hoch ist, ebenfalls abhängig. So auch das *c*, wenn es anstatt des Tones his gebraucht wird.

**) Ehedem setzten Einige zu den Buchstaben c, d u. s. w. die Silbe *as*, folglich entstand daraus *cas*, *das* ꝛc. (Adlungs Anweisung zur musikalischen Gelahrtheit u. a. m.)

In Absicht auf die Benennung finden sich hierbey drey Ausnahmen; denn bey e sollte man ees, und bey a, aes sagen; allein der Kürze und Bequemlichkeit wegen wird das mittlere e bey beyden weggelassen. Von h würde der durch ein b erniedrigte Ton die Benennung hes erhalten müssen; weil aber der Ton h ursprünglich richtiger b genannt wurde, so sollte der davon abhängige Ton, nämlich unser gegenwärtiges b, eigentlich bes heißen. (S. 40. die erste Note.)

Anm. 1. Diejenigen, welche z. B. den von e abhängigen Ton es noch immer dis nennen, könnten schon aus der angeführten ganz natürlichen Ableitung einsehen, daß diese Benennung unrichtig ist. Da aber dis und es (so wie alle enharmonische Töne) auch in Ansehung der Höhe und Tiefe um ein Comma verschieden sind, oder es doch seyn sollten, wie in der Note zu §. 69. gezeigt wurde: so sollte man sie doch wohl mit allem Rechte auch verschieden benennen. Auffallend ist es daher, wenn übrigens große Theoretiker und sehr zu schätzende Schriftsteller, die sich über den 81sten Theil eines Tones — ja noch über kleinere Intervalle — auf weitläuftige und mühsame Untersuchungen einlassen, für jeden Ton eine mehr oder weniger verschieden temperirte Tonleiter entwerfen u. dgl. m. wenn diese in ihren Lehrbüchern und Theorien ꝛc. sehr häufig dis anstatt es schreiben. Sollte man nicht erwarten, daß solche Tonlehrer sich, ihren eigenen Grundsätzen gemäß, vor allen Andern richtig ausdrucken würden?

Wenn man aber auf dem Klaviere die genannten Töne nicht in der, ihnen eigentlich zukommenden, verschiedenen Höhe haben kann, so gehört das zu den schon erwähnten Unvollkommenheiten des Instrumentes, und beweist wider die wirkliche Verschiedenheit jener Töne nichts. Auf der Violine, Flöte,*) Hoboe und vielen andern Instrumenten, auch im Gesange, können und sollen diese, in Ansehung der Höhe und Tiefe verschiedenen, Töne nach ihrem wahren Verhältnisse gegen einander hervorgebracht werden. Daß es aber bey vielen Musikern bloß bey dem sollen bleibt, liegt freylich nicht an den Instrumenten. — Man hatte ehedem Klaviere mit doppelten (gespaltenen, gebrochenen, über einander liegenden) Obertasten oder unrichtig so genannten Subsemitonen, z. B. mit einer besondern Taste zum cis und einer andern zum des ꝛc; allein diese Einrichtung war theils noch immer unvollkommen, weil auch die Untertasten zuweilen mehr als Eine Stelle vertreten müssen, wenn z. B. vor f ein b, oder vor h ein ♮ steht, desgleichen wenn doppelt erhöhete oder erniedrigte Töne vorkommen; theils hatte sie — des sehr mühsamen und schweren Stimmens nicht zu gedenken — viele Unbequemlichkeiten für den Spieler, weil man diese schmalen Tasten auch bey der äußersten Behutsamkeit kaum einzeln (ohne die nächst-

*) Quantz, der doch so fein nicht spekulirte, brachte bey seinen Flöten, wie bekannt, eine Dis- und Es-Klappe an; schrieb außerdem auch zu den meisten noch übrigen, nur um ein Comma von einander verschiedenen Tönen, z. B. zu his und c, zu fis und ges ꝛc. eine verschiedene Applikatur vor u. s. w. Jetzt verfertigt Tromlitz sogar Flöten mit acht Klappen, zum Theil auch in der Absicht, um darauf jeden Ton desto besser in der ihm eigentlich zukommenden Höhe hervor bringen zu können.

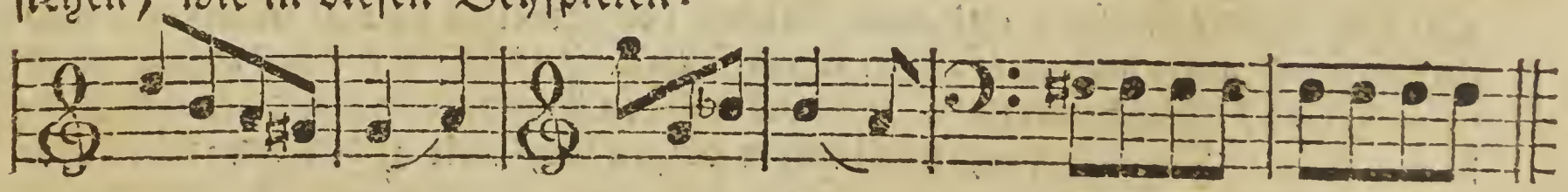
Auf der Violine greift man cis und des, dis und es, gis und as ꝛc. ganz verschieden. Gute Hobospieler beobachten ebendasselbe.

nächstliegenden mit zu berühren) anschlagen konnte; noch überdies bekam man eine Anzahl Tasten mehr zu übersehen u. dgl. m. Daher ist diese sonst nützliche Einrichtung nicht beybehalten worden.

Anm. 2. Einen halben Ton tiefer greifen, heißt: anstatt derjenigen unabhängigen Taste, welche die vorgeschriebene Note ohne das b andeutet, die nächste links liegende Taste anschlagen. Auch dies trifft folglich nicht immer eine Obertaste, weil die Töne ces und fes — über deren erforderliche Bezeichnung ich mich auf die zweyte Anmerkung S. 49. beziehe — vermittelst der Tasten h und e angegeben werden müssen. Uebrigens erhellet aus den beyden vorhergehenden Paragraphen, daß alle Obertasten eine doppelte Benennung haben. So heißt z. B. die Taste zwischen c und d so wohl cis als des, die zwischen d und e so wohl dis als es ꝛc. je nachdem die eine oder die andere durch eine Note mit dem ♯ oder b bezeichnet wird.

§. 71.

Wenn diese beyden Versetzungszeichen zu Anfange eines Tonstückes vorgezeichnet sind, so werden sie **wesentliche** genannt, und gelten, im Fall sie nicht durch eine neue Vorzeichnung widerrufen werden, das ganze Stück hindurch. Um sich derselben immer zu erinnern, pflegt man sie gemeiniglich auch auf jedem Liniensysteme wieder anzumerken. Diejenigen Versetzungszeichen aber, welche nicht anfangs, oder doch vorn auf einer Notenzeile, vorgezeichnet sind, sondern erst im Stücke selbst unmittelbar vor den Noten stehen, wie die in den unten folgenden Beyspielen, heißen **zufällige**, und gelten eigentlich **nur Einen Takt** hindurch. Jedoch muß man diese Regel nicht zu strenge beobachten wollen; denn oft bleibt ein solches Versetzungszeichen mehrere Takte hindurch, oder wohl so lange gültig, bis es durch ein ♮ widerrufen wird. Vorzüglich gelten die Kreuze und Bee alsdann noch fort, wenn die erste Note des folgenden und die letzte des vorigen Taktes auf Einer Stufe stehen, wie in diesen Beyspielen:

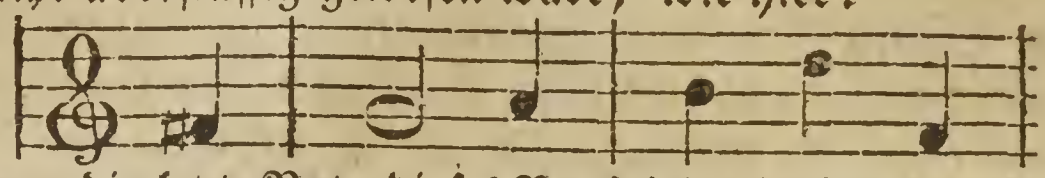


Folglich muß hierbey öfter das Ohr*) mehr entscheiden, als die festgesetzte Regel.

Und zwar deswegen, weil viele Tonsetzer mit dem Hinzufügen der Versetzungszeichen so sparsam sind, daß dadurch wenigstens der Anfänger oft zu Fehlern ver-

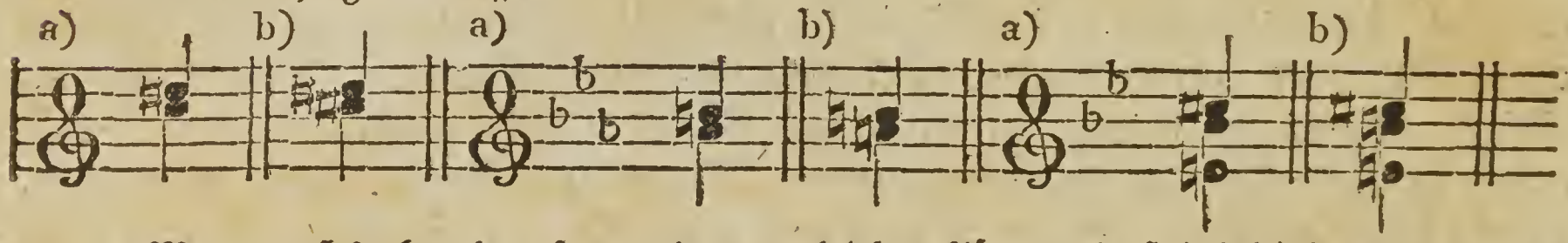
*) Kenntnisse von der Harmonie und von der Modulation kann man bey dem Anfänger noch nicht voraussetzen.

verleitet wird.*) Denn sehr häufig findet man Stellen, worin zur genauern Bestimmung eines gewissen Tones ein Versetzungszeichen allerdings nöthig, oder doch nicht überflüssig gewesen wäre, wie hier:

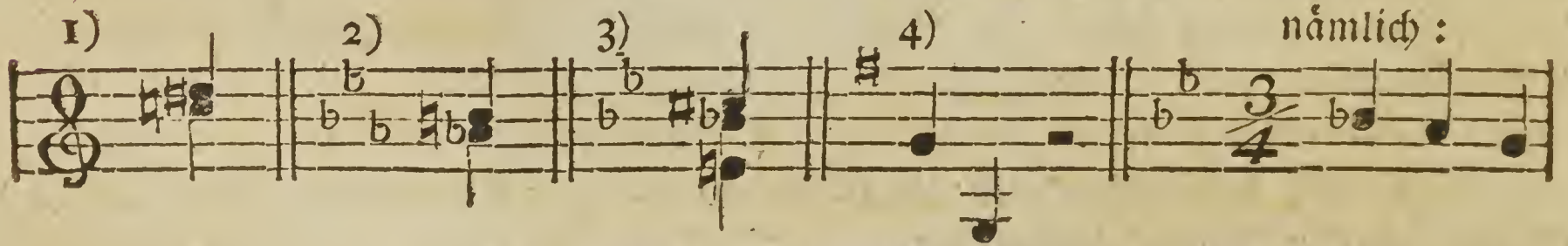


Wie soll nun die letzte Note dieses Beyspieles heißen? *f* oder *fis*? — Der obigen Regel nach *f*. Und das wäre auch wirklich der Fall, wenn etwa *e* oder *es* folgte; hieße aber die folgende Note *g*, so müßte man *fis* greifen. — Wird wohl der Ungeübte, besonders wenn er eine bloß begleitende Stimme spielt, und nicht lange Zeit zum Nachdenken hat, den richtigen Ton jedesmal aus dem Zusammenhange errathen?

Die Anfänger hingegen versehen es oft darin, daß sie bey mehrstimmigen Griffen, wenn bloß vor Einer Note ein Versetzungszeichen steht, auch zugleich die übrigen Töne erhöhen oder erniedrigen. Denn nicht selten hört man, statt der hier bey a) vorgeschriebenen Töne, die bey b) angezeigten, in diesen Fällen aber unrichtigen Griffe.



Man muß daher den Lernenden zugleich erklären, daß sich diese Zeichen nur auf die Note beziehen, vor welcher sie stehen. Verschiedene Komponisten pflegen daher, nicht ohne Grund, bey solchen verführerischen Stellen zur Warnung lieber ein überflüssiges Versetzungszeichen beyzufügen, wie hier:



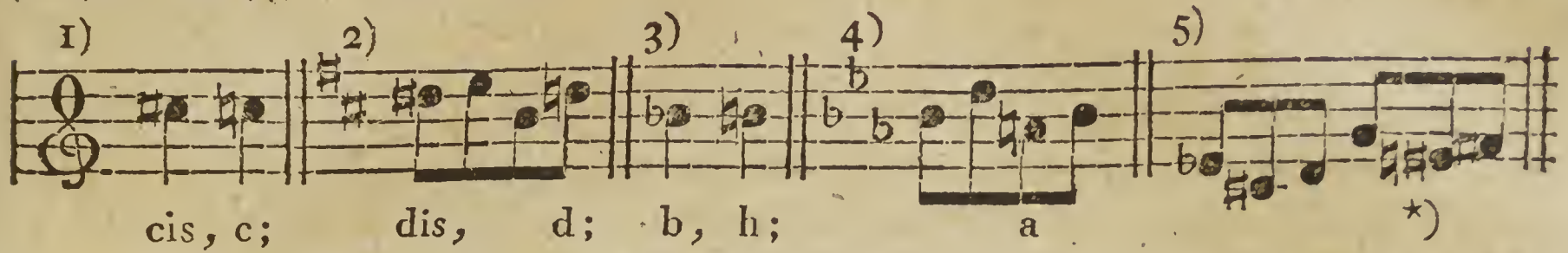
als daß sie der Einsicht und dem Gehöre des Spielers zu viel zutrauen, und ihre Arbeiten unrichtig ausführen lassen sollten. Ins besondere findet man nach veränderter Vorzeichnung oft, zur nochmaligen Erinnerung, ein an sich überflüssiges Versetzungszeichen, wie in dem obigen Beyspiele 4) das b vor der Note h im zweyten Takte.

§. 72.

Wenn ein ♮ vor einer Note steht, so wird dadurch das vorhergegangene ♯ oder b ungültig, (aufgehoben,) und folglich der Ton wieder unabhängig, wie in den folgenden vier ersten Beyspielen. Soll aber ein durch b erniedrigter Ton nicht nur wieder unabhängig, sondern auch noch überdies um einen

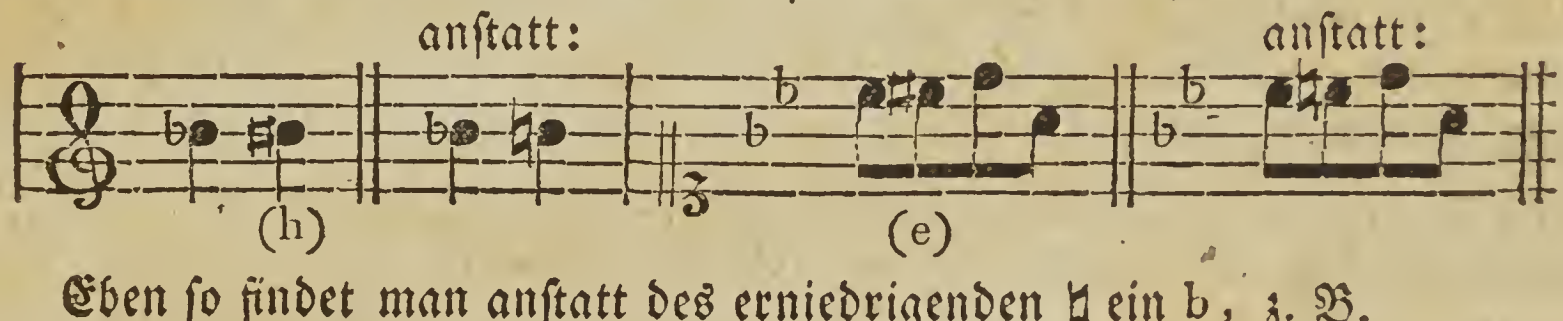
*) Auch wohl schon ziemlich Geübte spielen in gewissen zweifelhaften Fällen eine Zeit lang immer noch aus der harten Tonart, wenn der Komponist in einen Molton ꝛc. ausgewichen ist, bis sie endlich ihren Irrthum merken.

nen halben Ton erhöhet werden: so zeigt man dies durch ♮♯ an, wie im fünften Beyspiele das eis.

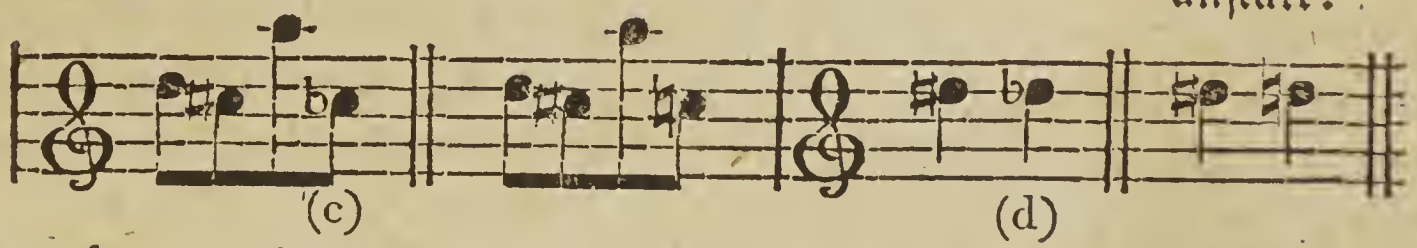


Hieraus sieht man zugleich, daß das ♮ nach einem vorhergegangenen ♯, wie bey 1) und 2), einen (kleinen) halben Ton erniedriget, und nach einem b eben so viel erhöhet 3) und 4).

Einige Tonlehrer halten aus diesem Grunde die Einführung des Quadrats für eine Sache, wodurch, wo nicht Verwirrung, doch wenigstens unnöthige Schwierigkeiten entständen. Sie behaupten, man hätte das ♮ ganz entbehren können, weil das ♯, ihrer Meinung nach, in jedem Falle zum Erhöhen, und das b zum Erniedrigen gebraucht werden könne.**) Man trifft daher noch hin und wieder, besonders bey den Franzosen und in ältern Werken, Tonstücke an, worin statt unsers erhöhenden ♮ ein ♯ steht, wie hier:



Eben so findet man anstatt des erniedrigenden ♮ ein b, z. B.



Andere mögen entscheiden, welche Art der Bezeichnung weniger Verwirrung anrichten kann, und also den Vorzug verdient. Ich denke aber, wir behalten vor

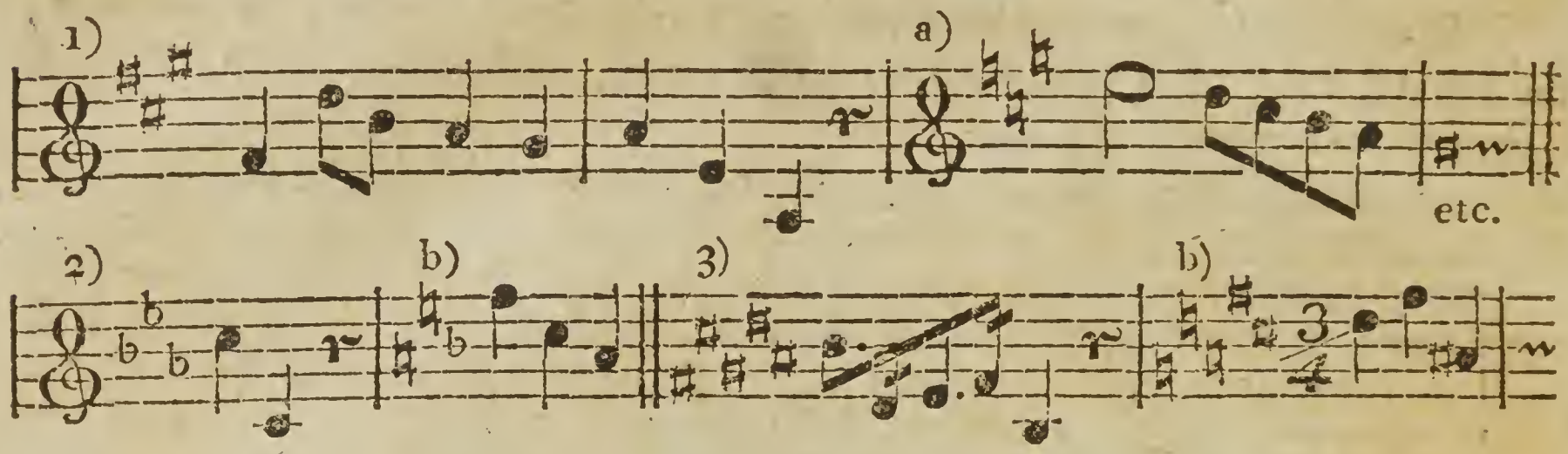
*) Mozart, im zweyten Hefte der bey Breitkopf und Härtel heraus gekommenen Werke, S. 34. Der Kürze wegen werde ich in der Folge schlechthin Mozarts Klaviersachen citiren, und darunter immer die von den gedachten Verlegern heraus gegebenen Hefte verstehen, wenn ich nicht ausdrücklich eine andere Sammlung nahmhaft anzeige. So auch in Ansehung der Werke von Haydn. Absichtlich wähle ich öfters Beyspiele von diesen beyden vortrefflichen Tonsetzern, weil die erwähnten Hefte in sehr Vieler Händen sind. Sollte ich zuweilen eine Erinnerung gegen einzelne darin vorkommende Stellen u. dgl. machen, so geschieht dies keinesweges aus Tadelsucht, sondern bloß aus Eifer für die gute Sache. Irre ich dabey, so wird mir jede Zurechtweisung willkommen seyn.

**) Sulzer schreibt in seiner allgem. Theorie der schönen Künste ꝛc. im Artikel Versetzungszeichen: „Sie (die Alten) setzten z. B. vor Es ein #, wenn es E, und vor Fis „ein b, wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität „der unsrigen vorzuziehen." Dies dürfte wohl aber von Manchem bezweifelt werden.

vor der Hand das ♮. Indeß war doch diese Anmerkung, der etwa vorkommenden Fälle wegen, hier nothwendig.

§. 73.

Auch das ♮ wird zuweilen, wie die übrigen beyden oben erwähnten Versetzungszeichen, gleichsam **wesentlich**, wenn nämlich die Vorzeichnung eines Tonstückes ganz a), oder nur zum Theil b), aufgehoben werden soll:



In dem Beyspiele a) werden alle Versetzungszeichen, bey b) aber nur einige ungültig, und folglich die Quadrate gewissermaßen, wenigstens so lange **wesentlich**, bis wieder die erste oder eine andere Vorzeichnung eintritt. Außerdem gilt das ♮ nur Einen Takt hindurch. Jedoch werden auch von dieser Regel zuweilen Ausnahmen nöthig. (vergl. mit §. 71.)

§. 74.

Zur zweyten Klasse der Versetzungszeichen gehören: 1) das so genannte einfache Kreuz ×; 2) das große oder zweyfache ♭, und wenn man will: 3) das Widerrufungszeichen, welches einen doppelt erhöheten oder erniedrigten Ton wieder in seine einfache Erhöhung ꝛc. versetzt. (♮♯, oder ♮♭.)

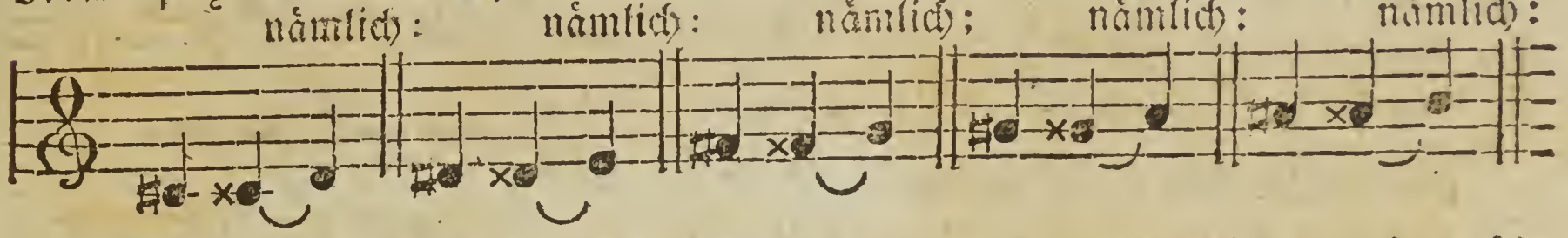
§. 75.

Das einfache Kreuz: × oder +, von Einigen auch das große oder doppelte Kreuz genannt, zeigt an, daß ein schon durch ♯ erhöheter Ton noch um einen (kleinen) halben höher werden soll; denn ein ♯ muß in diesem Falle schon vorgezeichnet oder doch sonst vorher gegangen seyn.*) Folglich wird der durch eine Note mit diesem × bezeichnete unabhängige Ton zwar um einen kleinen

*) Man hätte freylich schicklicher zur einfachen Erhöhung dieses Kreuz ×, und zur doppelten dieses ♯ wählen können, damit beydes, Figur und Name, der Wirkung entsprochen hätte; allein dies ist nun einmal nicht geschehen, wir werden daher die hierzu eingeführten Figuren wohl auch noch ferner in der angenommenen, und bey den bereits vorhandenen Tonstücken

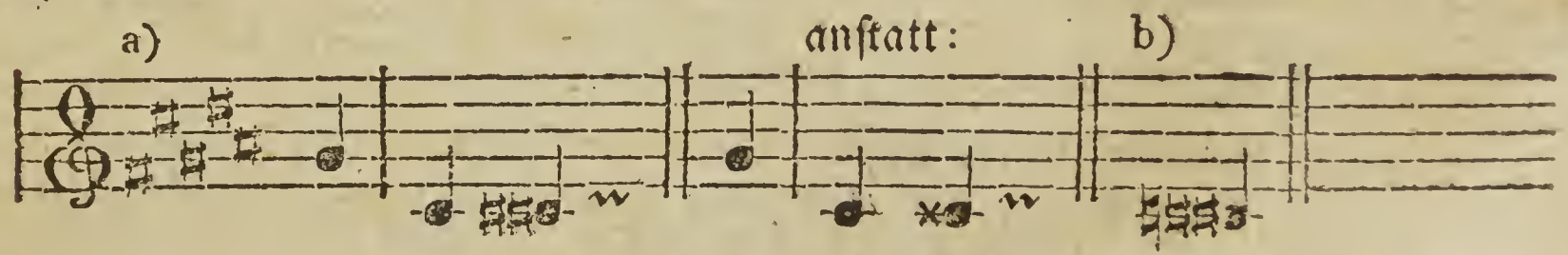
nen ganzen, oder um zwey kleine halbe Töne erhöhet,*) aber nicht bloß durch das ×, sondern durch beyde Kreuze zusammen. Die Benennung dieser doppelt erhöheten Töne ist sehr verschieden. Am schicklichsten sagt man wohl z. B. von cis, dis ꝛc. **Doppelcis, Doppeldis,** oder *Ciscis, Disdis* u. s. w. Abgekürzt schreiben Einige dafür ×*cis* oder *cisis*, ×*dis* oder *disis* ꝛc. Außerdem sind auch die Benennungen *dcis* (anstatt ciscis) *edis* (statt disdis) u. s. w. ja sogar *cins, dins* ꝛc. vorgeschlagen worden.

Das Ciscis, zu welchem man auf dem Klaviere keine eigene Taste hat, wird vermittelst der Taste d angegeben; eben so greift man anstatt der fehlenden Taste disdis - e, statt fisfis - g, st. gisgis - a, st. aisais - h, wie dies in den folgenden Beyspielen durch den **Bogen** und durch das über den Noten stehende **nämlich** bemerkt worden ist.



Anm. Warum aber die Komponisten anstatt ciscis nicht gleich d u. s. w. hinschreiben, wenn auf dem Klaviere denn doch d gegriffen werden muß, dies steht gewissermaßen schon S. 47. f. in der zweyten Note, Seite 50. Anm 1. und §. 75. beantwortet. Allein dessen ungeachtet dürfte dadurch der Anfänger vielleicht noch nicht völlig von der Nothwendigkeit der gedachten Bezeichnungsart überzeugt werden. Denn erst bey der Erlernung des Generalbasses kann man ihm ganz begreiflich machen, daß z. B. nicht g, sondern fisfis die große Terz von dis ist; weil der musikalischen Rechtschreibung gemäß eine Terz, d. h. der

stücken vorausgesetzten, Bedeutung beybehalten müssen. Einige Tonsetzer bedienen sich anstatt des einfachen Kreuzes ×, zwey solcher ##, z. B.

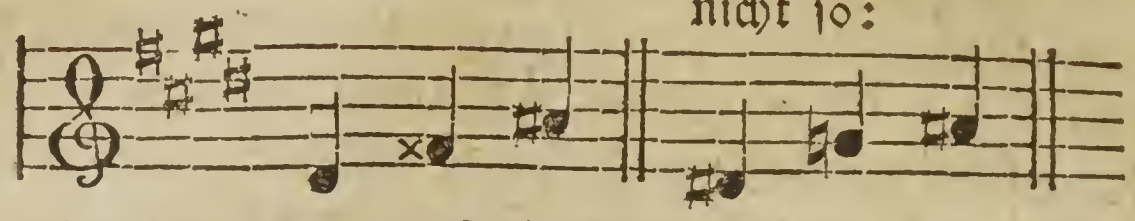


Diese Bezeichnungsart ist zwar für das Auge deutlich, aber im Grunde auch nicht ganz zu billigen; denn nun ständen auf Einer Stufe, mit dem schon vorgezeichneten oder doch sonst vorher gegangenen #, zusammen drey Kreuze. Milchmeyer bezeichnet daher in seinem Werke: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 13 und 14. die doppelt erhöheten Töne durch ein Quadrat und zwey Kreuze, wie hier oben bey b). Dagegen ist in Ansehung der Richtigkeit nichts einzuwenden, weil durch das ♮, wie man leicht errathen kann, das vorgezeichnete # ungültig gemacht werden soll. Nur Schade, daß bey dieser Bezeichnung das Auge so viel zu übersehen hat.

*) Hieraus erhellet, daß es auch zweyerley ganze Töne giebt, nämlich große und kleine; obgleich die Letztern auf dem Klaviere nicht zu haben sind. Denn ein ganzer Ton, welcher aus zwey kleinen halben Tönen, und folglich nur aus acht commatibus besteht, wie c-ciscis, kann natürlicher Weise nicht so groß seyn, als ein solcher; c-d ꝛc. von dessen beyden halben Tönen einer groß, und nur der andere klein ist.

der höhere Ton dieses Intervalles, (§. 123.) nicht auf der vierten, sondern auf der dritten Stufe von dem Grundtone angedeutet werden muß, wie hier.

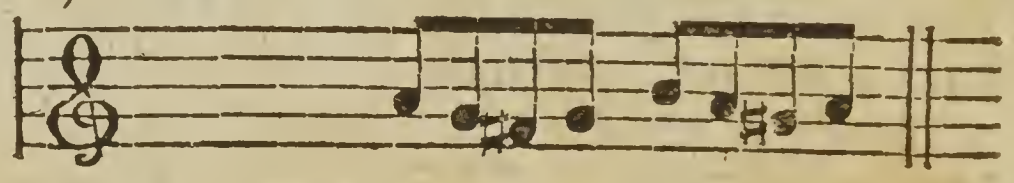
nicht so:



Eben so wird er alsdann erst einsehen, daß die übermäßige Sexte von cis nicht h heißen kann, sondern vermittelst einer Note auf der sechsten Stufe bezeichnet, und aisais genannt werden muß u. s. w. Indeß kann der Lernende durch die folgende, oder durch eine ähnliche um einen halben Ton höher versetzte, Stelle vielleicht einigermaßen von der Nothwendigkeit der doppelten Erhöhung überzeugt werden.

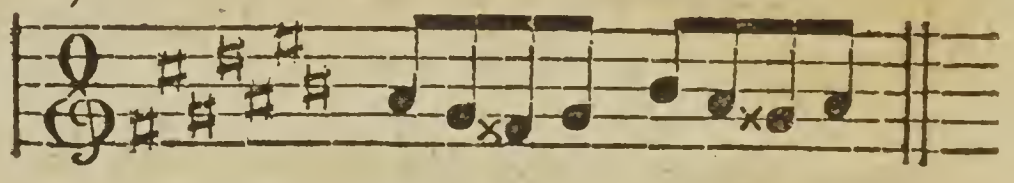
Diese Stelle:

1)



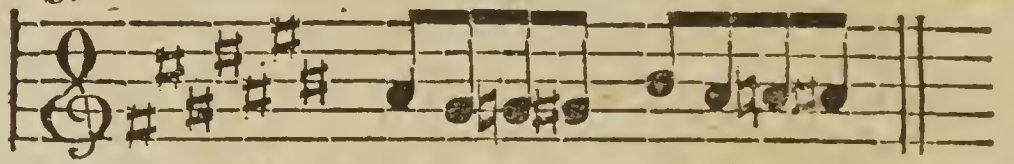
einen halb. Ton höher versetzt:

2)



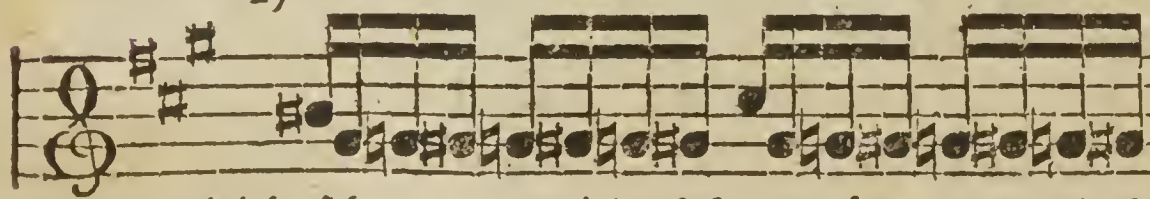
wird so gespielt:

3)

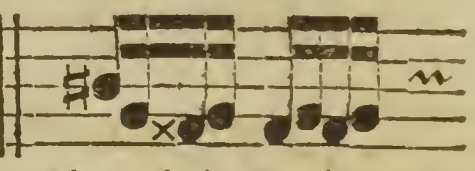


Kann er nicht begreifen, daß das bey 1) vor der dritten ꝛc. Note stehende ♮, bey 2) in ein × verwandelt werden, die Note selbst aber auf derselben Stufe stehen bleiben muß: so wird ihm doch wenigstens dies einleuchten, daß die Bezeichnung bey 3), wenn sie auch richtig wäre,*) sogar in gewissen Fällen, wie hier:

1)



2) anstatt:



ungleich schwerer zu übersehen wäre, als die Andeutung durch das × bey 2). Ich sollte aber meinen, nach alle dem, was ich über die gedachte Bezeichnung angemerkt habe, könnten auch dem minder Fähigen gegen den Gebrauch des doppelten Erhöhungszeichens keine erheblichen Einwendungen übrig bleiben.

Alles das hier gesagte gilt übrigens, mit gehöriger Anwendung, auch von den doppelten oder großen Been. (bb.)

§. 76.

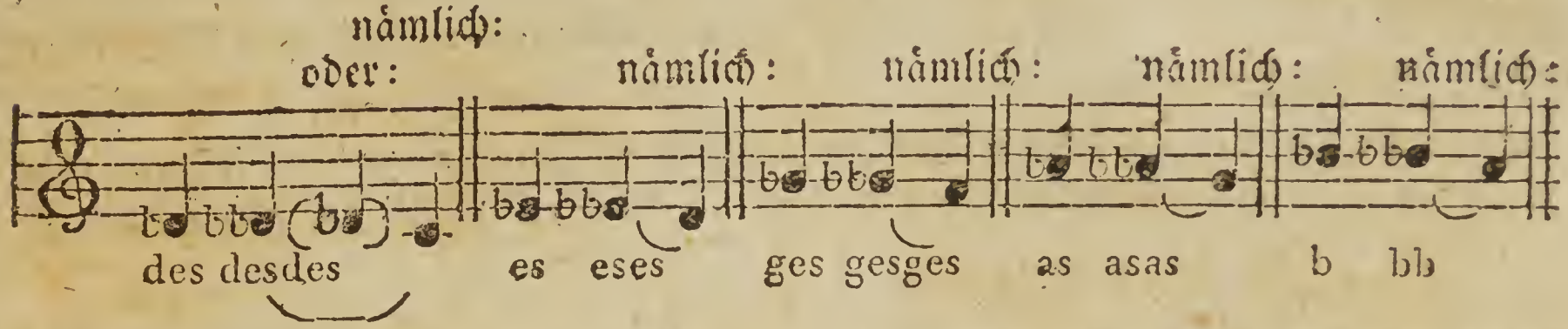
Wenn ein Ton schon durch ein vorgezeichnetes b erniedrigt worden ist, und noch um einen kleinen halben Ton tiefer werden soll: so bedient man sich dazu

*) Das g wird — wie schon gesagt — nur aus Noth anstatt des fehlenden fisfis gegriffen. Denn das Letztere sollte eigentlich um ein Comma tiefer seyn, als das g ist.

dazu eines etwas größern Bees (b) oder zwey gewöhnlicher bb, und nennt diese Bezeichnung das große oder zweyfache Be. Die doppelt erniedrigten Töne von: b, as, ges, es, des.
heißen: bb, asas, gesges, eses, desdes.

Auch sagt man Doppelbe, Doppelas, Doppelges u. s. w. Einige haben anstatt desdes ꝛc. die Benennung *cdes*, *deses*, *dasdas* oder *dens* einführen wollen.

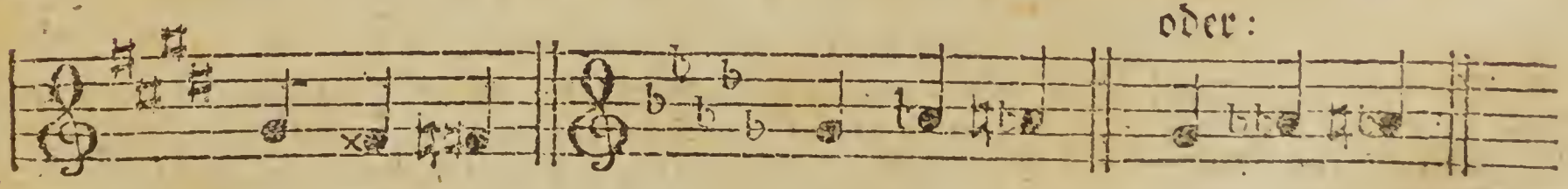
Desdes wird vermittelst der Taste c angeschlagen; statt eses greift man d, statt gesges f, statt asas g, statt bb a, wie ich dies in den nachstehenden Beyspielen angedeutet habe.



Das größere b (unter dem oder) kann, besonders bey geschriebenen Noten, leicht Anlaß zu Fehlern in der Ausführung geben, weil viele Abschreiber den Unterschied nicht wissen, und folglich dieses b nicht merklich genug größer machen, als ein gewöhnliches b. Auch selbst der Spieler übersieht leicht ein etwas größeres b *); dieses würde daher besser eine andere Figur haben, z. B. diese: B.**) Zu mehrerer Deutlichkeit setzen die Meisten vor diejenigen Noten, welche einen doppelt erniedrigten Ton bezeichnen sollen, zwey Bee (bb); ob sich gleich, genau genommen, auch dagegen manches einwenden läßt. (Note zu §. 75.) Uebrigens ist die Benennung des einfachen und doppelten Bees passender, als jene bey den Kreuzen.

§. 77.

Soll ein solches x oder großes b wieder aufgehoben werden, (und das ♯ oder b fortgelten,) so wird es wohl am deutlichsten so angezeigt: ♮♯, oder nach einem bb durch ♮b, z. B.

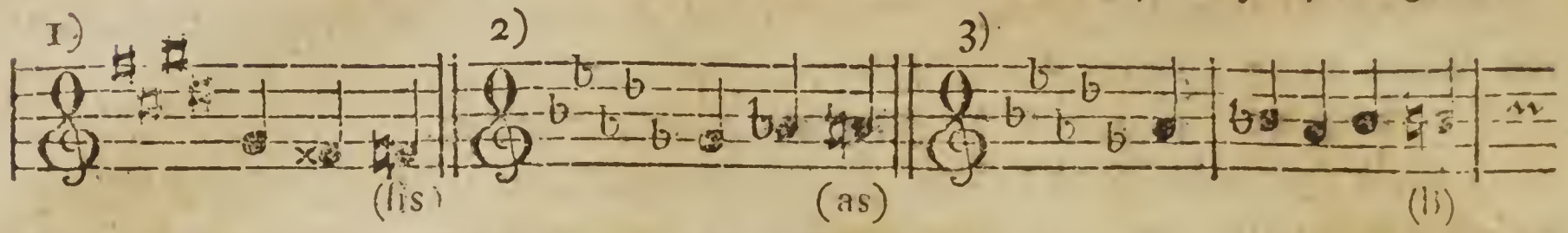


Man

*) Zumal da man vor einiger Zeit in manchen Druckereyen, aus einer vermeinten Verbesserung, schon etwas größere und kleinere Bee (die aber beyde nur eine einfache Erniedrigung bezeichnen) eingeführt hat. Die größern Bee sollen nämlich, nach der Absicht des Erfinders, zu der so genannten Vorzeichnung, die kleinern hingegen im Stücke selbst unmittelbar vor der Note gebraucht werden.

**) Mattheson schlägt in der großen Organisten-Probe das griechische β dazu vor.

Man findet zwar in manchen Lehrbüchern auch diese Bezeichnungsart:



allein sie ist etwas unbestimmt und verführerisch; denn man könnte dadurch verleitet werden, zu glauben, das ♮ mache beyde Kreuze oder Bee ungültig, da doch nur Eins dadurch aufgehoben werden kann und soll. Daher möchte wohl Mancher bey 1) *f* anstatt *fis*, bey 2) für *as*, *a*, und besonders bey 3) *h* statt *b* greifen.*) Sorge schlug im Vorgemach ꝛc. S. 65. diese Bezeichnungen vor: ♮ und ♮, die aber, meines Wissens, weiter von niemanden gebraucht worden sind.

Sollten wirklich zwey Kreuze oder Bee zugleich aufgehoben werden, so hätte man dazu auch zwey Quadrate (♮♮) nöthig. Dieser Fall dürfte sich jedoch nur sehr selten ereignen.

Zweyter Abschnitt.

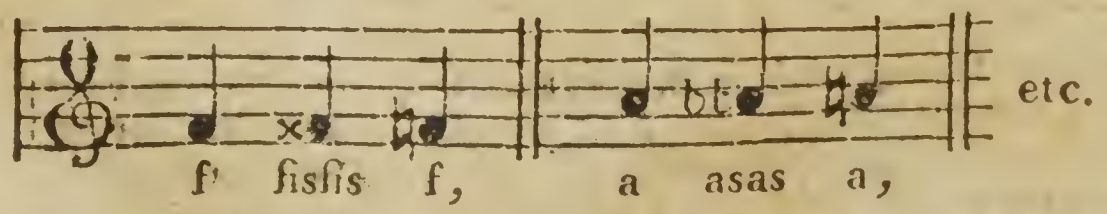
Von der Geltung der Noten; von den Punkten und Pausen.

§. 78.

So wie die Höhe und Tiefe der Töne, außer den Schlüsseln und Versetzungszeichen, vorzüglich vermittelst der Linien ꝛc. auf welchen die Noten stehen, angedeutet wird: so bezeichnet man die Dauer (Länge) der zu spielenden ꝛc. Töne durch die verschiedene **Form** (**Figur, Gestalt**) der Noten. Hier folgen die jetzt noch gebräuchlichsten Arten, nebst der angezeigten Geltung und verschiedenen Benennung derselben.

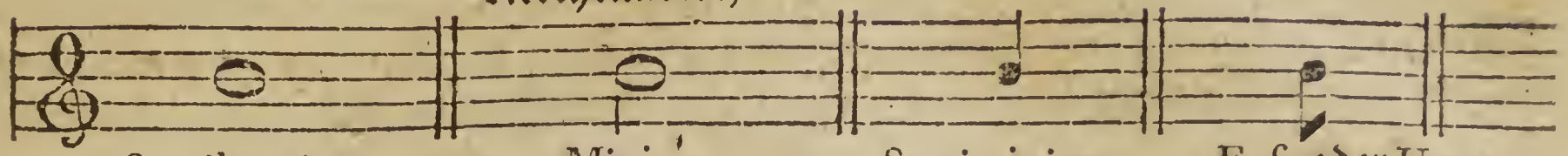
1)

*) Wie denn auch Nierbach in seiner Klavierschule für Kinder S. 13. §. 14. schreibt: „Das „Quadrat hebt alle Vorzeichnung wieder auf, und die Note, vor der es steht, erhält ih„ren ersten Namen und Platz wieder." Er rückt zur Erläuterung diese Beyspiele ein:



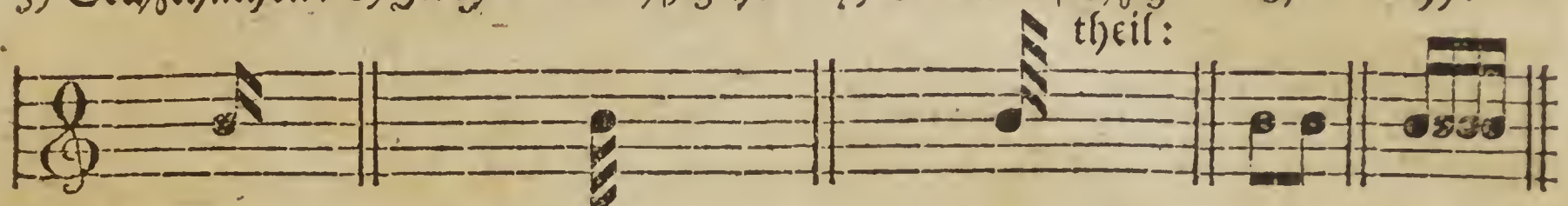
Außer der unrichtigen Behauptung, daß nach einem doppelten Versetzungszeichen das Quadrat den Ton wieder unabhängig mache, ist noch überdies ohne ein vorhergegangenes fx kein fisfis möglich.

1) Ganze Taktnote: (oder die Runde:) 2) Halbe Taktnote*) (weiße oder Zweyviertheilnote:) 3) Viertel: 4) Achtel:



Semibrevis, oder die Halbkurze. Minima. (die Kürzeste.) Semiminima. (Semiminime.) Fusa oder Unca. (Krome od. Fusen)

5) Sechzehntheil: 6) Zwey und dreyßigtheil: 7) Vier und sechzigtheil: 8) 9)



Semifusa oder bis unca. (Semikrome oder Semifuse.) Subsemifusa oder ter unca. (dreygeschwänzte.) Fusella oder quater unca. (viergeschwänzte.) Achtel. 16theile.

Es hat übrigens auf die Geltung einer Note keinen Einfluß, ob der Strich (Stiel) derselben, wie bey 3) 5) und 7) hinauf, oder wie in den Beyspielen 2) 4) und 6), herunterwärts gezogen ist, und ob die Note auf einer Linie, oder in einem Zwischenraume steht. — Durch die größere oder kleinere Anzahl der so genannten Häkchen oder Querstriche an dem Stiele verschiedener Noten, wie bey 4) bis 7), wird zwar die längere oder kürzere Dauer der dadurch bezeichneten Töne angedeutet; aber gleichgültig ist es in so fern, ob durch solche Haken, wie in den Beyspielen 8) und 9), mehrere Noten mit einander verbunden sind oder nicht.

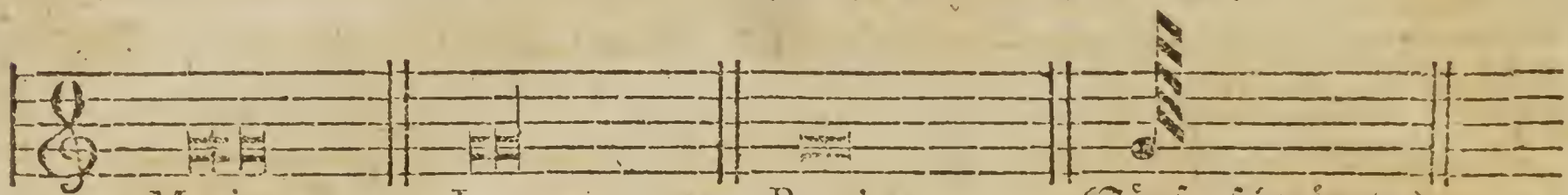
*) Genau genommen läßt sich freylich gegen die gebräuchlichen Kunstwörter, durch welche der Werth unserer Notengattungen gegen einander bestimmt wird, manches einwenden, weil z. B. der Ausdruck halbe Taktnote nicht allgemein, sondern eigentlich nur in Beziehung auf den Viervierteltakt und $\frac{2}{2}$ ꝛc. passend ist. Denn im $\frac{3}{4}$ bezeichnet diese Note mehr als die Hälfte, und im $\frac{2}{4}$ sogar die völlige Dauer eines Taktes; da sie hingegen in verschiedenen größern Taktarten, z. B. im $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{2}$ ꝛc. bey weiten nicht die Hälfte eines Taktes gilt. Besser wären daher allerdings andere den Werth der Noten bezeichnende Kunstwörter, wobey man nicht auf eine einzelne Taktart Rücksicht zu nehmen hätte, z. B. die Runde 𝅝, die Weiße 𝅗𝅥, die Gefüllte ♩ u. s. w. Indessen ist die Einführung dieser, von verschiedenen Tonlehrern gebrauchten, Kunstausdrücke vor der Hand ebenfalls nicht allgemein zu erwarten, weil alsdann auch andere Kunstwörter, die sich auf die Taktarten, Pausen ꝛc. beziehen, nicht füglich beybehalten werden könnten. Wir müssen daher schon bey den eingeführten Ausdrücken und Zeichen C, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ ꝛc. bleiben, bis etwa ein Mann von Ansehen gewisse Dinge in der musikalischen Zeichenlehre verbessert.

Wollte man anstatt halbe Taktnote lieber Zweyviertelnote sagen, wie dies Einige aus einer vermeinten Verbesserung in Vorschlag gebracht haben, (Wöchentliche Nachrichten ꝛc. dritter Jahrgang, S. 341. u. f. m.) so hätte man mit andern Worten ebendasselbe

§. 79.

Aus der §. 78. zunächst unter den Noten angezeigten, ehedem gewöhnlichen, Benennung in Absicht auf die Geltung derselben sieht man, daß unsere ganze Taktnote bey 1) die Halbkurze hieß. Um sich dies erklären zu können, muß man wissen, daß es wirklich noch drey längere Notengattungen gab. Hier folgen sie:

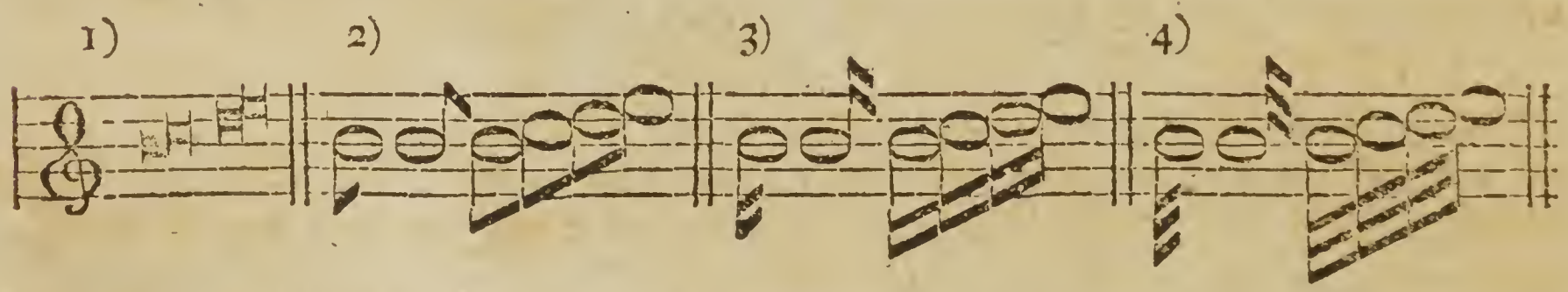
1) Acht Takte: 2) Vier Takte: 3) Zwey Takte: 4) 128 Theil.



Die bey 1) und 2) trifft man in unsern gegenwärtigen Tonstücken wohl gar nicht mehr an; aber die bey 3) ist wenigstens in Chorälen, Fugen und größern Taktarten ꝛc. noch üblich. Das Hundert und acht und zwanzigtheilchen bey 4) wird selten, und natürlicher Weise nur in Tonstücken von langsamer Bewegung gebraucht. Jedoch kommen unter andern im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen S. 21, 24, und 85. mehrere Hundert und acht und zwanzigtheile vor.

Noch ist hierbey zu bemerken, daß ehedem die Geltung der Noten oft auf die nachstehende Art angezeigt wurde:

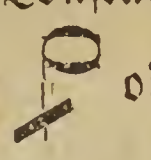
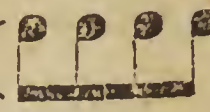
1) 2) 3) 4)



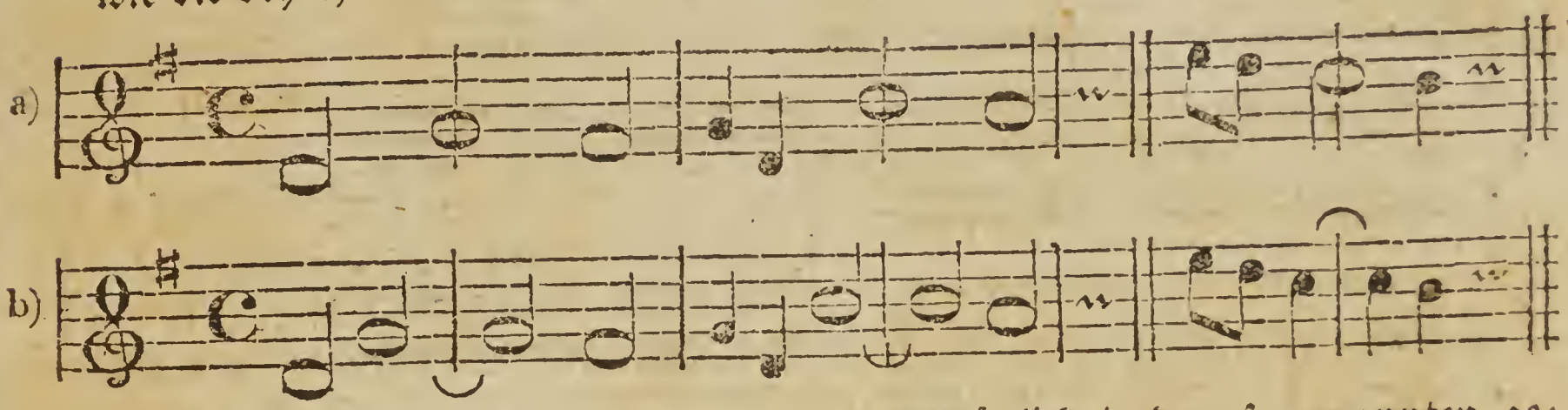
Wenn nämlich zwey oder mehrere Breves mit einander verbunden waren, wie bey 1), so verloren sie die Hälfte von ihrem Werthe; folglich galten alsdann zwey Breves zusammen nur zwey Takte, da sonst Eine solche Note allein dieselbe Geltung hat. Eben so wurden die halben Taktnoten bey 2), einzeln oder zusammen verbunden, durch den beygefügten Haken zu Vierteln, die bey 3) zu Achteln, und die bey 4) zu Sechzehntheilen.

Die

gesagt, und folglich dadurch im Grunde nichts verbessert, weil sich die Eintheilung in Viertel ꝛc. ebenfalls nur auf den Viervierteltakt bezieht. Denn bloß in so fern sagt man Viertel, Achtel u. s. w. weil deren vier, acht ꝛc. die Dauer eines ganzen oder Viervierteltaktes haben. Im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und in allen übrigen Taktarten ist aber das Viertel auch nicht der vierte Theil eines Taktes u. s. w.

Die einzelnen Noten bey 2), welche noch hin und wieder, besonders in ältern Tonstücken vorkommen, muß man mit diesen jetzt gewöhnlichen Abkürzungen:  oder , wodurch vier Achtel () angezeigt werden, nicht für einerley halten. Auch die übrigen beyden Notengattungen bey 3) und 4) hat man mit ähnlichen Abkürzungen, deren im Anhange mehrere vorkommen werden, nicht zu verwechseln.

Ganz anders verhält es sich mit denenjenigen Noten, durch welche ein Taktstrich gezogen ist, vermittelst dessen sie gleichsam durchschnitten werden. Diese behalten ihren völligen Werth; folglich spielt man die Noten bey a) eben so, wie die bey b):



Solche Noten kommen noch zuweilen, vorzüglich in dem so genannten gebundenen Style vor.

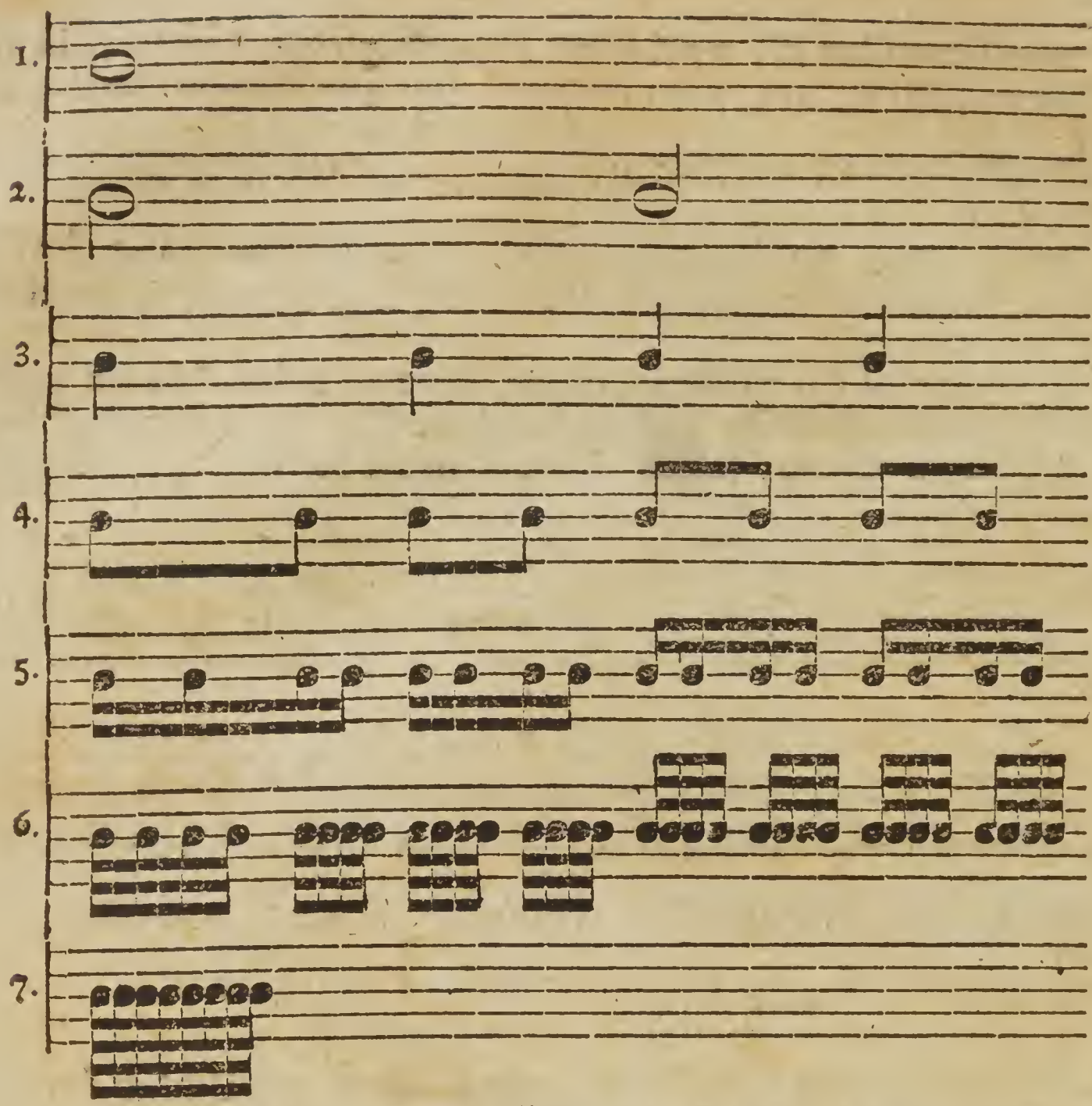
§. 80.

Die §. 78. erwähnte ganze Taktnote, wofür man gewöhnlich kürzer ein ganzer Takt sagt, wird bey uns gleichsam zum Maßstabe genommen, um den Werth oder die Geltung der übrigen kleinern Notengattungen darnach zu bestimmen. So wie nämlich sonst ein Ganzes, z. B. ein Jahr, eine Meile ꝛc. in Hälften, Viertel, Achtel ꝛc. getheilt wird, so auch hier; folglich enthält ein ganzer Takt (Schlag) zwey halbe, oder vier Viertel, acht Achtel ꝛc. oder mit andern Worten: ein ganzer Takt hat eben die Geltung, welche zwey halbe, oder vier Viertel ꝛc. haben.

Ein halber Takt (Schlag) gilt natürlicher Weise vom ganzen Takte nur die Hälfte, folglich zwey Viertel, oder vier Achtel, acht Sechzehntheile ꝛc.

Ein Viertel, als der vierte Theil eines ganzen Taktes, hat nur die Geltung, welche zwey Achtel, oder vier Sechzehntheile, acht Zwey und dreyßigtheile haben u. s. w.

In der nachstehenden Tabelle findet man das Verhältniß der gewöhnlichsten Notengattungen in Absicht auf ihren Werth gegen einander angezeigt.



1 ganzer Takt.						
2 halbe	1 (halber)					
4 Viertel.	2	1				
8 8tel.	4	2	1			
16 16 th.	8	4	2	1		
32 32 th.	16	8	4	2	1	
64 64 th.	32	16	8	4	2	

(Der Raum erlaubt es nicht, diese letzte Zeile, wie es eigentlich seyn müßte, mit 64 Noten auszufüllen.)

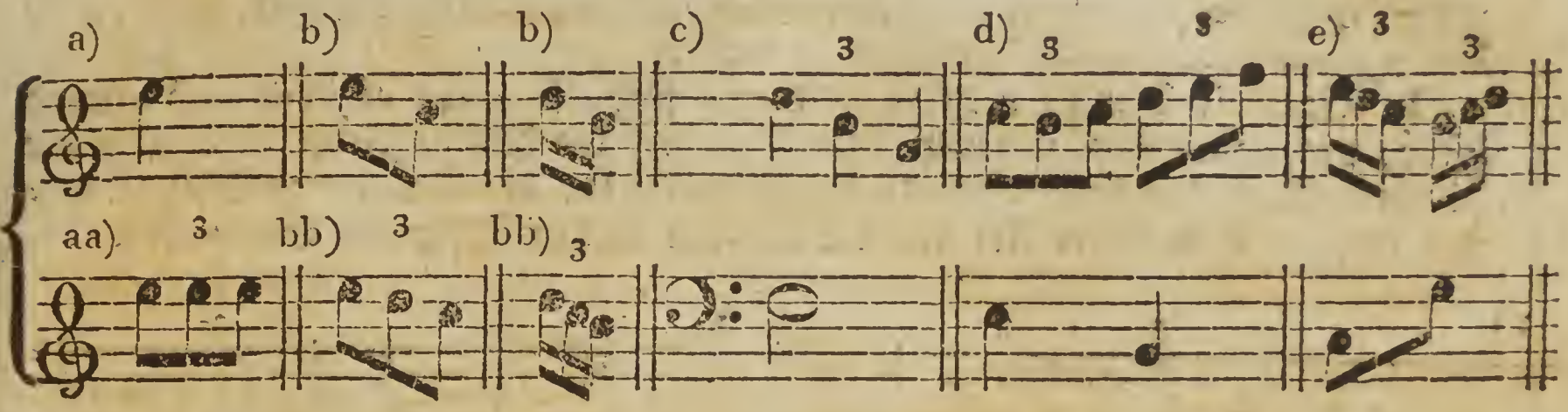
Wer nun wissen wollte, wie viel z. B. ein Achtel Vier und sechzigtheile enthält, der müßte hinter der vierten Notenzeile die Ziffer 1, und in eben dem Fache unterwärts die Zahl hinter der letzten Reihe suchen, wo die 8 Vier und sechzigtheile angezeigt sind. Wollte man 8 Sechzehntheile nach Vierteln berechnen, so hätte man zuerst hinter der Zeile der Sechzehntheile, nämlich hinter der fünften, die Ziffer 8, und dann in eben dem Fache aufwärts die hinter der Zeile der Viertel befindliche Ziffer zu suchen, wo man die verlangte Anzahl, nämlich 2, bemerkt findet u. s. w.

§. 81.

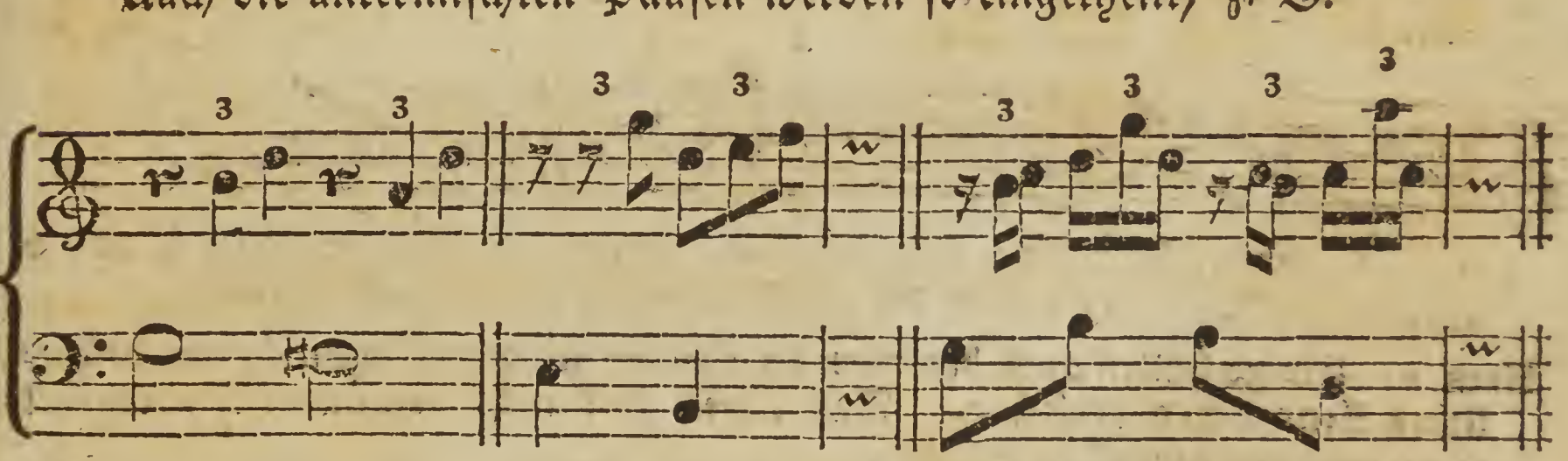
Außer den oben erwähnten Noten giebt es, in Absicht auf die Geltung derselben, noch eine eigene Gattung. Wenn nämlich eine Note in drey gleiche Theile getheilt wird, so entsteht die so genannte Triole.*) Der Werth

*) Da die Triolen noch nicht lange, d. h. wahrscheinlich erst in dem verflossenen Jahrhunderte, oder gegen das Ende des vorhergehenden, allgemein bekannt geworden sind, so können wohl

Werth der Noten ist daher in diesem Falle um ein Drittel geringer, als außerdem. Denn wenn sonst z. B. zwey Achtel ein Viertel gelten, so gehören hingegen bey der Triole drey Achtel zu einem Viertel a) und aa); mithin müssen diese drey Noten auch in eben der Zeit gespielt werden, binnen welcher man sonst nur zwey solche Noten spielt b) und bb). Eben so haben auch bey der Triole drey Viertel nur die Geltung einer halben Taktnote u. s. w. wie ich dies in den Beyspielen c) d) und e) durch die darunter gesetzten Noten des Basses angezeigt habe.



Auch die untermischten Pausen werden so eingetheilt, z. B.

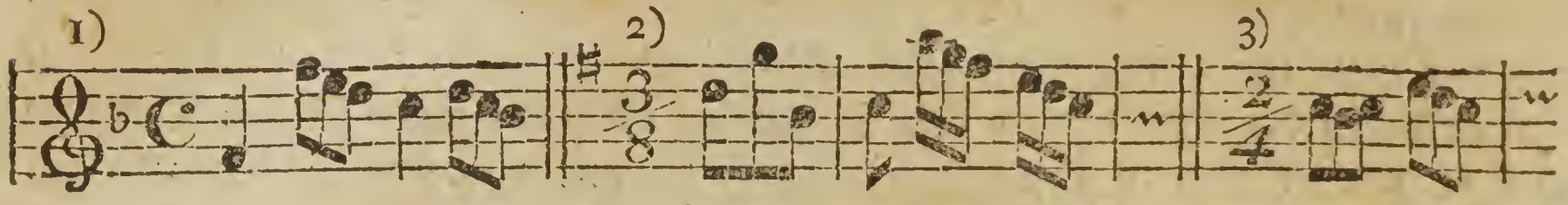


Anm. 1. Man pflegt zwar die Triolen öfter durch eine über die Noten ꝛc. gesetzte 3 kenntlich zu machen; allein dies ist nicht immer der Fall, obgleich Einige die 3 für ein nothwendiges Merkmal der Triolen zu halten scheinen.*) Oft wird die 3 bloß aus Bequemlichkeit, oder auch deswegen weggelassen, um nicht das Notenblatt — besonders bey vielen unmittelbar nach einander vorkommenden Triolen — mit entbehrlichen Bezeichnungen zu überhäufen, und dadurch dem Spieler die Uebersicht zu erschweren. Außerdem würde die 3 in ge-

wohl die dreygliedrigen Taktarten nicht daraus entstanden seyn, obgleich dies Letztere von Einigen gelehrt wird. *Brossard*, Heinichen, Rousseau und Walther schreiben von den Triolen nichts; aber desto mehr von den Tripelnoten oder dreygliedrigen Taktarten. In Sulzers Theorie heißt es: „Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden." Doch an dem Alter der Triolen kann hier wenig gelegen seyn, wenn man sie nur richtig eintheilen lernt.

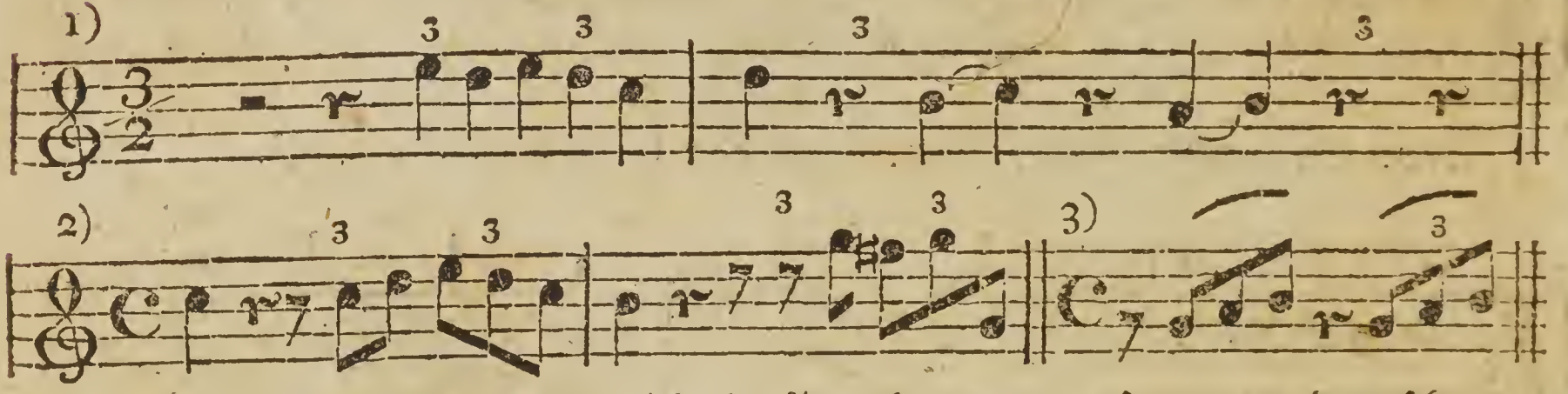
*) In einem bekannten musikalischen Lehrbuche steht nämlich: „Triolen werden diejenige „drey Noten genennet, welche oben oder unten mit einem 3.er angedeutet werden." Eine treffliche Lehre, wie man sieht.

gewissen Fällen sogar eine Zweydeutigkeit veranlassen, z. B. bey einem Tonstücke mit bezeichneter Fingersetzung, oder bey einer bezifferten Generalbaßstimme u. dgl. Ueberdies sind auch die Triolen meistentheils ohne die darüber stehende 3 leicht zu erkennen, wie hier:



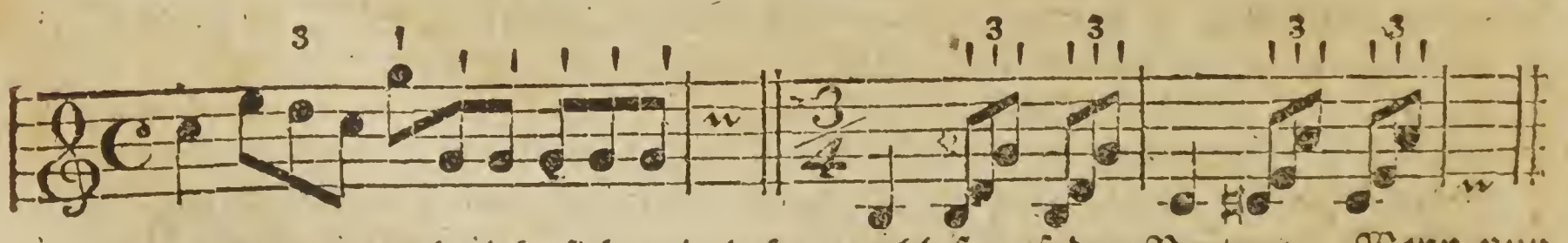
In allen diesen Beyspielen würde nämlich der Takt überzählig werden, wenn man die in No. 1) und 3) enthaltenen Triolen wie wirkliche Achtel, und die in No. 2) wie Sechzehntheile eintheilen wollte.

So leicht die Triolen hier zu erkennen sind, so giebt es doch auch gewisse Fälle, vorzüglich bey untermischten Pausen, wo das unzeitige Weglassen der 3, wenigstens bey dem ersten flüchtigen Anblicke, den Spieler zweifelhaft machen kann. Von dieser Art sind die Triolen in den folgenden Beyspielen.



Wer in solchen Fällen die 3 nicht beyfügt, der erwarte sogar von dem schon geübtern Spieler nicht, daß er die richtige Eintheilung sogleich treffe.

Anm. 2. Einige halten auch den über die Triolen gesetzten Bogen für ein wesentliches Kennzeichen derselben. Daß dieses aber nicht gegründet ist, erhellet schon aus den folgenden Stellen.

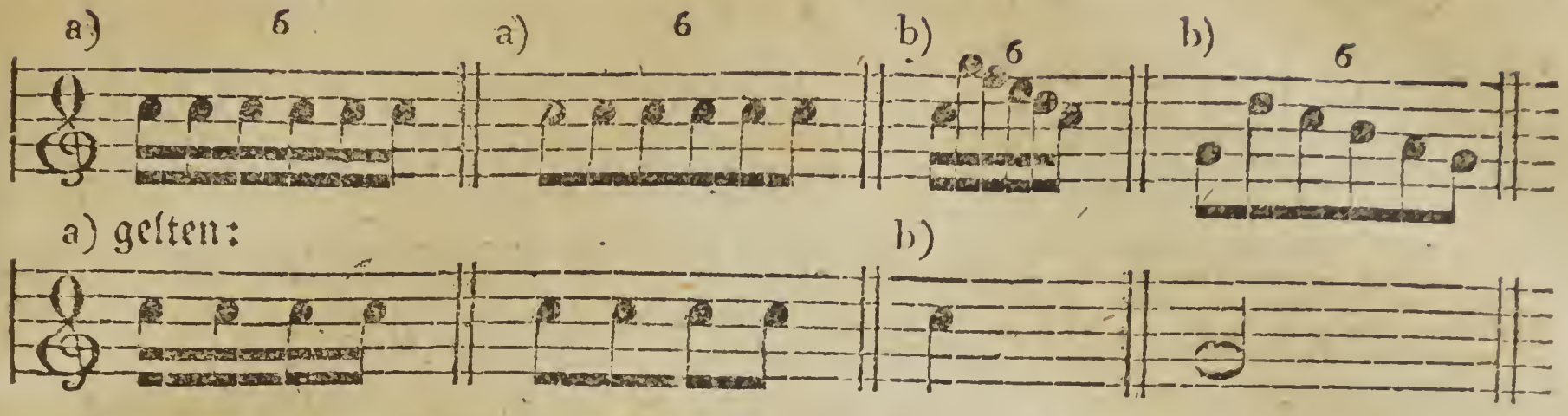


Denn der Bogen bezieht sich, wie bekannt, bloß auf den Vortrag. Wenn nun die Töne kurz angegeben (gestoßen) werden sollen, wie in den obigen Beyspielen, so findet natürlicher Weise der Bogen nicht statt.

§. 82.

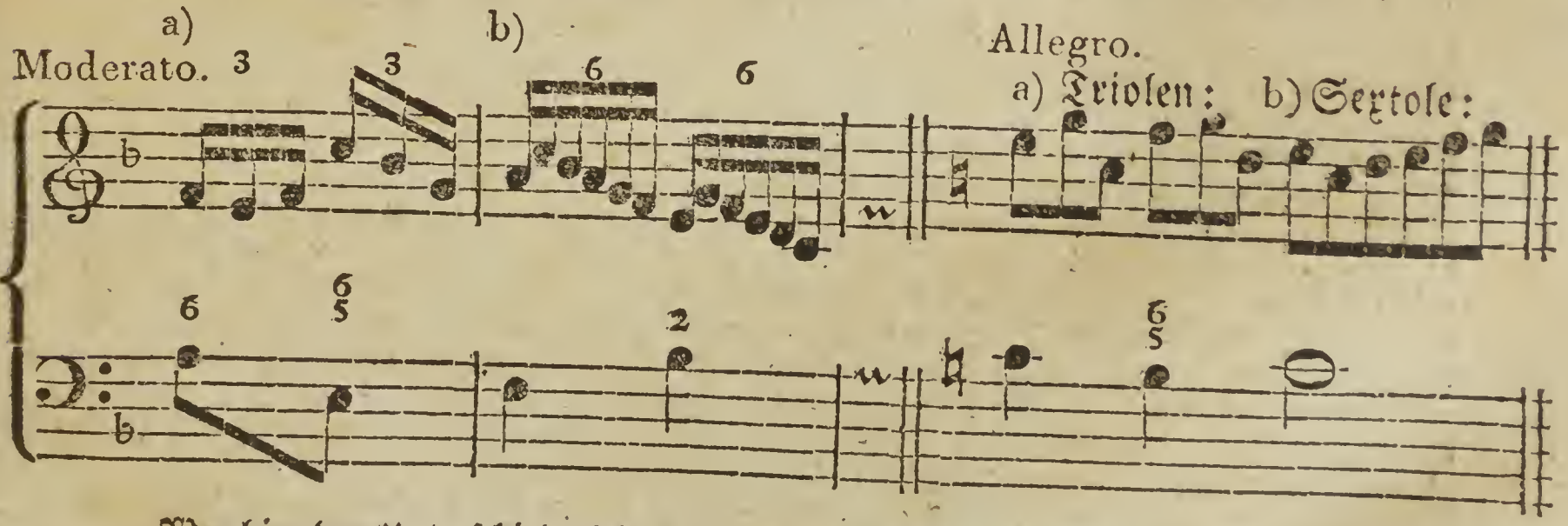
Die Sextolen bestehen aus sechs äußerlich gleich langen Noten, z. B. aus sechs Sechzehntheilen, die aber nur so viel gelten, als sonst vier solche a); oder als ein viermal längere Note b):

a)



In Absicht auf die Eintheilung sind sie also nichts anders, als zwey zusammengezogene Triolen; obgleich übrigens die Sextolen und Triolen in mehr als einer Rücksicht von einander verschieden sind.*) Der ausübende Musiker braucht bloß zu wissen, daß bey Triolen von drey und drey Tönen der jedesmalige erste, folglich der erste, vierte, siebente, zehnte ꝛc. bey Sextolen hingegen nur von sechs und sechsen der erste Ton, mithin der erste, siebente, dreyzehnte ꝛc. ein wenig, aber kaum merklich, stärker vorgetragen (markirt) werden muß. Was übrigens von der 3 über den Triolen, von dem

*) Einige Tonlehrer halten es für eine bloße Grille, die Sextolen von den Triolen zu unterscheiden. Ihrer Meinung nach besteht nämlich der ganze Unterschied einzig und allein in der Benennung. Dies verhält sich aber nicht also. Denn schon der Umstand, daß beyde Arten verschieden vorgetragen werden sollen, und von guten Spielern auch wirklich verschieden vorgetragen werden, macht zwischen den Sextolen und Triolen einen wesentlichen Unterschied. Außerdem hat der Komponist — der denkende wenigstens — hierzu noch andere Gründe. Er weiß nämlich, daß bey Triolen drey und drey Noten a), bey Sextolen eigentlich aber nur sechs und sechs b) eine andere Harmonie bekommen können.

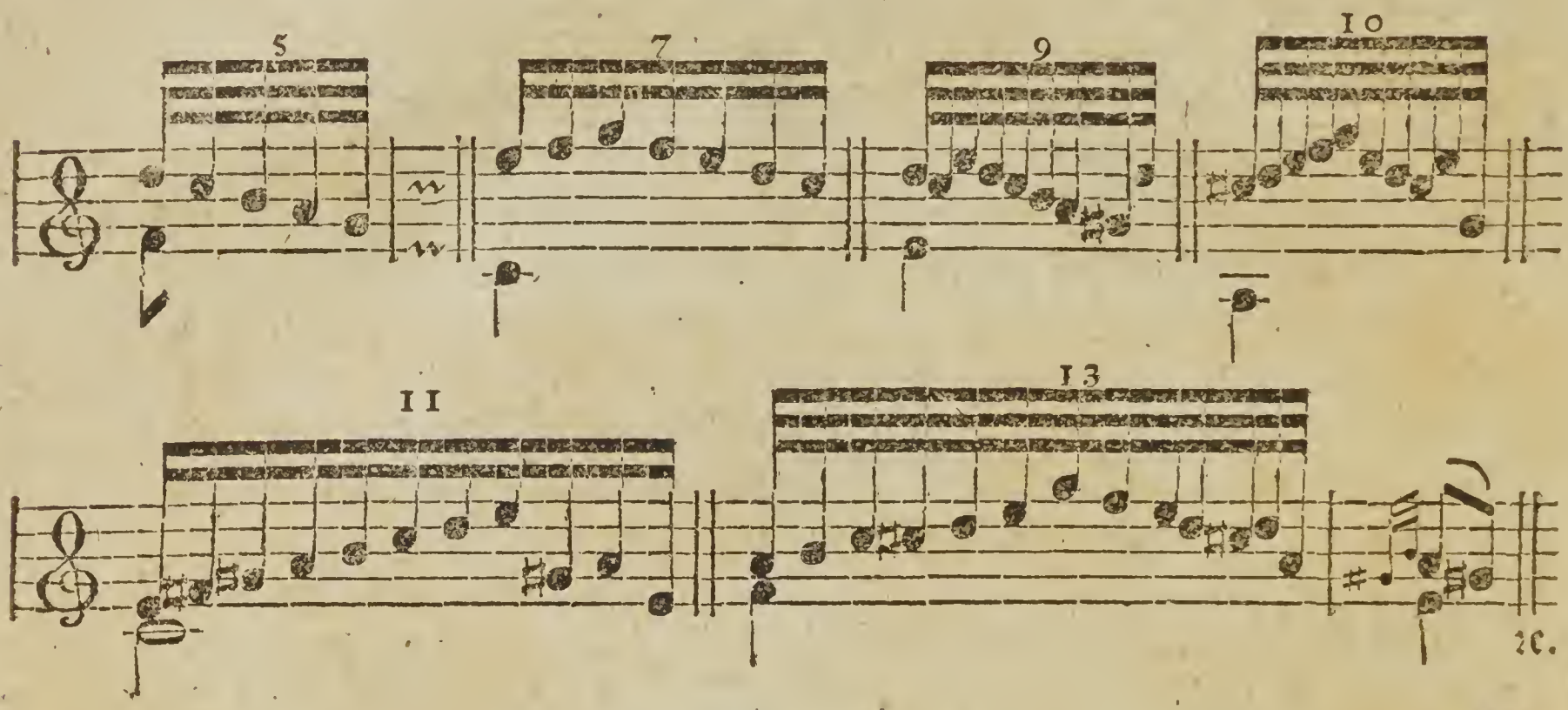


Wer hier den Unterschied nicht fühlt, oder nicht fühlen will, dem ist weiter nicht zu rathen. Wenn aber verschiedene neuere Tonsetzer öfter zwey und zwey Triolen vermittelst der Querstriche oder Häkchen mit einander verbinden, und über zwey solche zusammengezogene Triolen eine 6 schreiben, so scheint dies größtentheils nur aus Bequemlichkeit zu geschehen. Wenigstens wird dadurch der Unterschied zwischen zwey mit einander verbundenen Triolen und einer Sextole nicht aufgehoben. — Der Verfasser des Artikels

dem Bogen und von den eingemischten Pausen gesagt wurde, das gilt größtentheils auch von der Ziffer 6 u. s. f.

§. 83.

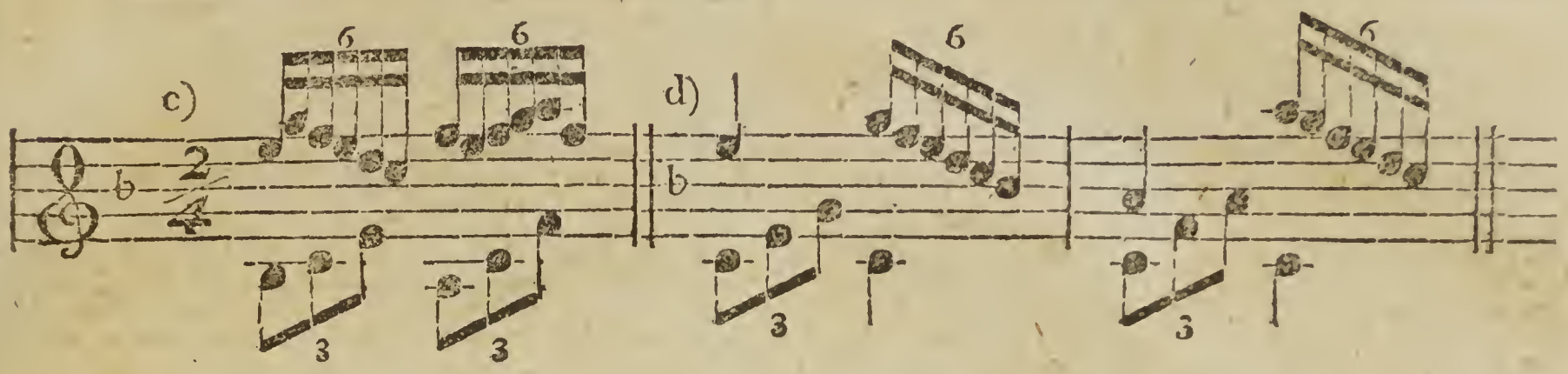
Man hat auch noch neuere, und jetzt ziemlich oft vorkommende, Figuren von 5, 7, 9, 10, 11 und mehreren Noten, z. B.



Die Triole (in Sulzers allg. Theorie) will bey den Sextolen sogar von zwey und zwey Noten die jedesmalige erste, folglich außer der ersten auch noch die dritte und fünfte markirt haben. Man sieht, daß er sonach bey den Worten: „Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben," von dem Grundsatze ausgegangen ist: Dadurch, daß man jede Note einer Triole in zwey noch einmal so kurze, z. B. ein Achtel in zwey Sechzehntheile 2c. gleichsam zertheilte, (folglich nicht durch das Zusammensetzen zweyer Triolen,) entstand die Sextole. Ich will diese Meinung zwar nicht geradezu verwerfen, ob sich gleich verschiedenes dagegen einwenden ließe, was ich hier zur Schonung des Raumes übergehen muß. Meines Erachtens aber ist die Sextole in Absicht auf den Vortrag eine Figur, wie die Quintole, Septimole 2c. (§. 83.) bey welcher eigentlich nur der ersten Note allein ein gelinder Accent zukommt. Denn welche Note sollte man, außer der ersten, wohl bey einer Quintole 2c. noch accentuiren? Gesetzt aber, man wollte denn doch bey der Sextole außer der ersten Note noch irgend eine andere markiren, so würde dies in den mehrsten Fällen die vierte, nicht aber die dritte und fünfte Note seyn müssen, da bekanntlich nun einmal die Komponisten größtentheils voraussetzen, die Sextole bestehe aus zwey mit einander verbundenen Triolen. Dies Letztere ergiebt sich augenscheinlich daraus, daß man zu der vierten Note einer Sextole nicht nur häufig einen Baß 2c. sondern sogar eine neu eintretende Harmonie vorgeschrieben findet, wodurch also die vierte Note von selbst markirt wird. Und welche Wirkung würde dies hervorbringen, wenn man dabey in der andern Stimme dessen ungeachtet die dritte und fünfte Note accentuirte? Nicht zu gedenken, daß dieser Vortrag kaum möglich, oder doch äußerst schwer seyn würde. Bloß etwa alsdann, wenn der Komponist zu einer Triole, die z. B. aus drey Achtelnoten bestände, in der andern Stimme eine aus sechs Sechzehntheilen bestehende, folglich in eben dem Zeitraume zu spielende, Sextole vorgeschrieben hätte, wie hier bey c):

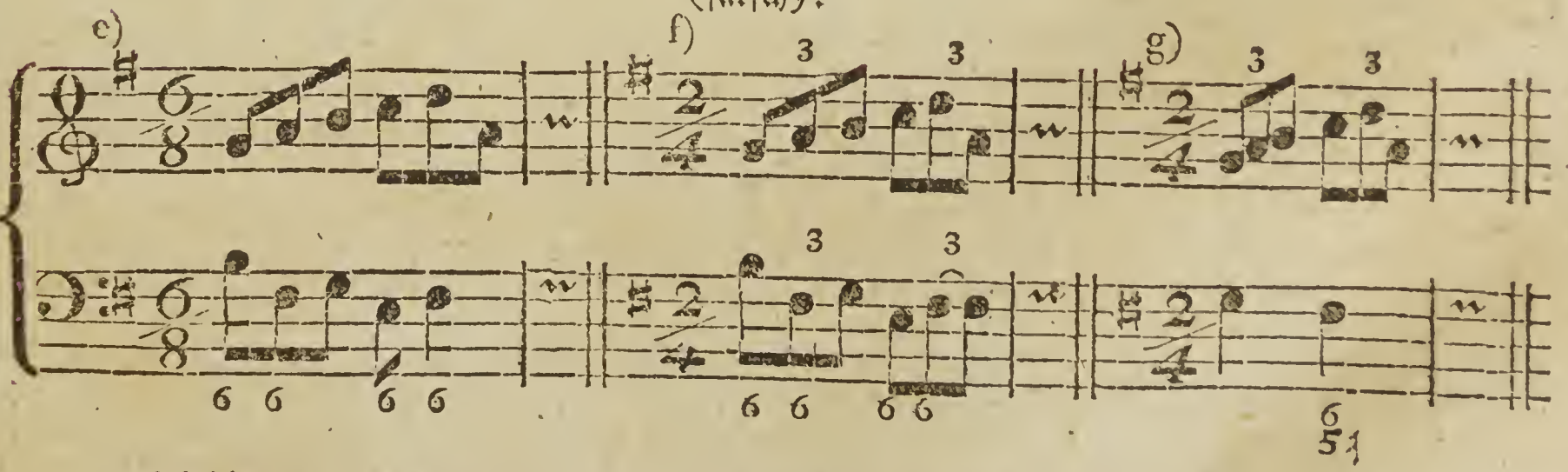
c)

Diese wollen gut geübt seyn, um sie in gleicher Geschwindigkeit, nach ihrem in der untern Stimme angezeigten Werthe, so heraus zu bringen, daß man nicht zu früh damit fertig wird, oder bey den letztern Noten ei-



oder wenn auch außerdem nur dreygliedrige Figuren vorausgegangen wären, wie in dem Beyspiele d), könnte der von dem Verfasser des gedachten Artikels verlangte Vortrag statt finden, oder gewissermaßen nothwendig werden. Allein ähnliche Zusammensetzungen — die wohl schicklicher im Sechsachteltakte ꝛc. vorkommen würden — sind vergleichungsweise so selten, daß man sie bloß für Ausnahmen von der allgemein angenommenen Regel anzusehen hat. Indeß soll freylich, wie schon gesagt, auch die vierte Note einer Sextole nicht markirt werden. Hier war aber auch nur davon die Rede, ob es überhaupt genommen dem Endzwecke des Komponisten gemäßer sey, die dritte und fünfte, oder die vierte Note einer solchen Figur zu accentuiren.

Daß die Achtel des $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Taktes ebenfalls nur in der Einbildung von den Triolen verschieden seyn sollen, und daß folglich ein Tonstück im $\frac{3}{4}$ Takte mit Triolen ganz füglich in $\frac{6}{8}$ versetzt werden könne — wie einige neuere Schriftsteller der Musik lehren — dies beweist wohl auch, daß man eben nicht scharf darüber nachgedacht habe. Das folgende Beyspiel e) wird doch wohl niemand in den Zweyvierteltakt f) umschaffen wollen? Denn außer daß die Triolen leichter vorgetragen werden müssen, als die so genannten Tripelnoten im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. kann auch in den genannten Taktarten jedes Achtel eine andere Harmonie haben, da hingegen bey Triolen eigentlich nur zu drey und drey Noten Eine statt findet, wie bey g).

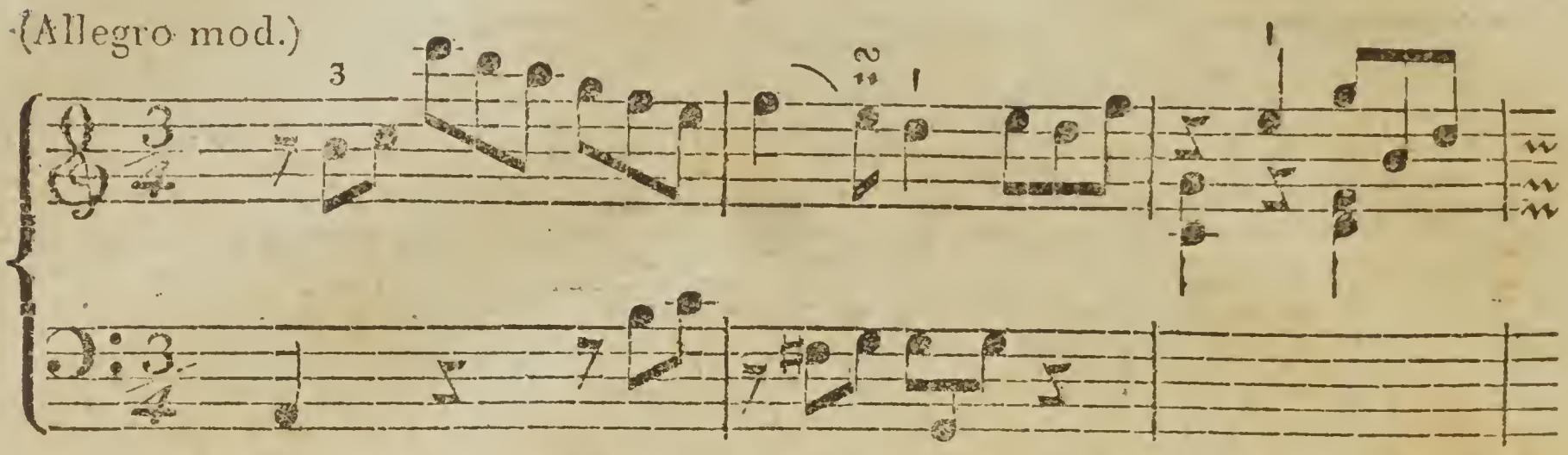


„Ob dies von allen Komponisten beobachtet wird?" Das freylich nicht; aber soll darin die ganze Widerlegung bestehen? — Wenn z.B. ein C. P. E. Bach in seinen vortrefflichen Sonaten mit veränderten Reprisen S. 48. die folgende Stelle im Dreyvierteltakte gebraucht hat:

(Allegro

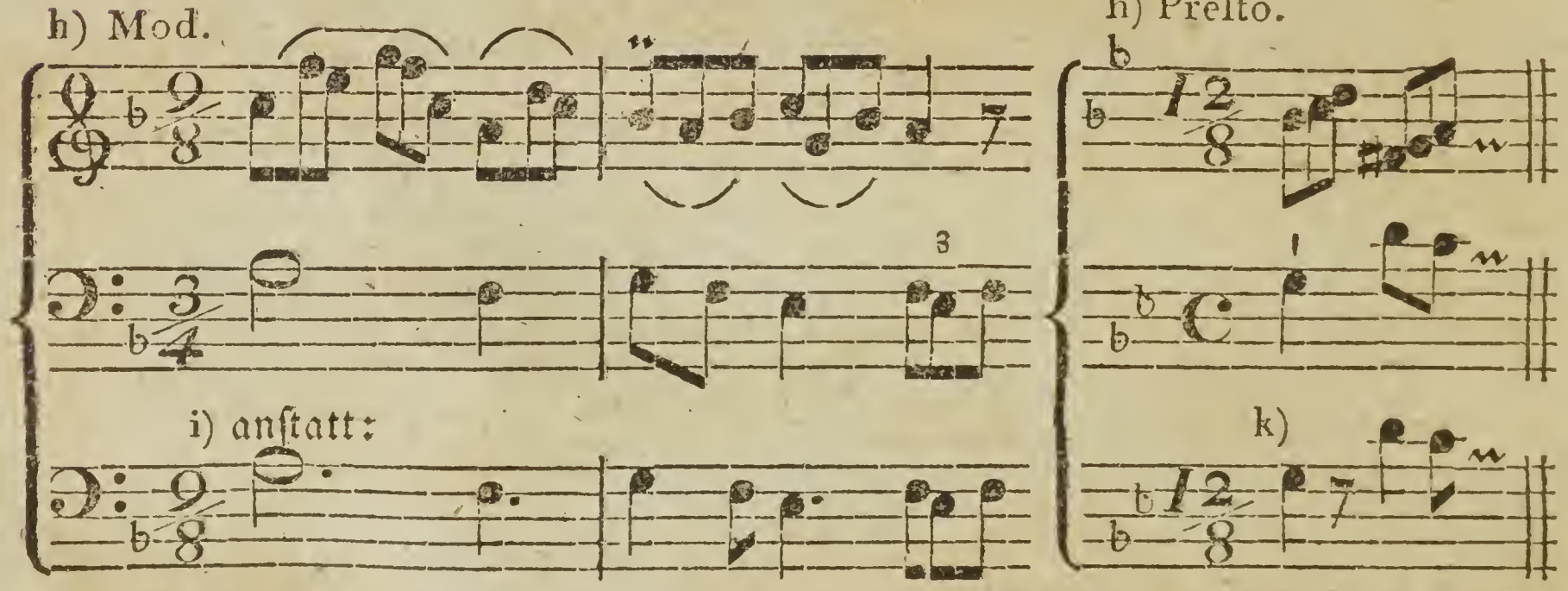
len muß.*) Nur jeder erste Ton solcher Figuren wird ein wenig markirt. Um die Anzahl der Noten sogleich übersehen zu können, sind hier die Zif-

fern



so muß doch jeder Unparteyische zugeben, daß die beyden ersten Takte, mit dem vorgeschriebenen Basse, schicklicher im Neunachteltakte stehen würden.

Vor einiger Zeit schrieben sogar manche, zum Theil berühmte, Komponisten zu Einer Stimme, z. B. im $\frac{9}{8}$, die andere im $\frac{3}{4}$ Takte mit untermischten Triolen h), um etwa die Punkte i) oder Pausen k) zu ersparen.



Gewiß in verschiedener Rücksicht eine sehr sonderbare Gewohnheit, welche noch auffallender wird, wenn man lieset, daß selbst einige dieser Männer bey jeder Taktart einen ihr eigenen Vortrag, Charakter ꝛc. vorausgesetzt haben sollen.

*) Nur erst vor 40 Jahren schrieb Marpurg: „Wer die Natur der Triolen mit mehrern Zahlen nachzuahmen, und Figuren von 5, 7, 9, 11 oder 13 Noten zu versuchen, den Einfall „hätte, der würde Quintolen, Septemolen, Novemolen, Undecimolen und Terzdecimolen finden. Aber so wie eine Sexole nichts anders, als eine zusammengesetzte „Triole ist: so besteht die Quintole aus nichts anderm, als aus einer Triole und zwoen „Noten in Proportione æquali u. s. w. (Kritische Briefe über die Tonkunst, erst. Band, S. 122.) „Wer in diesen Figuren auf olen (fährt Marpurg fort) alle Noten in gleichem „Zeitmaaße sich getrauet herauszubringen, der getrauet sich zu viel." Man sieht hieraus, daß entweder Marpurg kein großer Praktiker gewesen seyn muß, oder daß damals gewisse Dinge, die jetzt schon etwas sehr Alltägliches sind, in der Ausübung beynahe für unmöglich gehalten wurden. Ob man aber auch in langsamer Bewegung die genaue Eintheilung dreyer Noten gegen zwey oder vier ꝛc. (§. 105. Anm.) nach 40 Jahren ganz leicht finden werde, dies muß die Zeit lehren.

fern 5, 7 ꝛc. nöthiger, als bey den weit gewöhnlichern Triolen. Eigene Benennungen haben diese Figuren bisher noch nicht gehabt; wenigstens sind die schicklichen Namen: Quintolen, Septimolen u. s. w. noch nicht allgemein bekannt und angenommen worden.*)

---

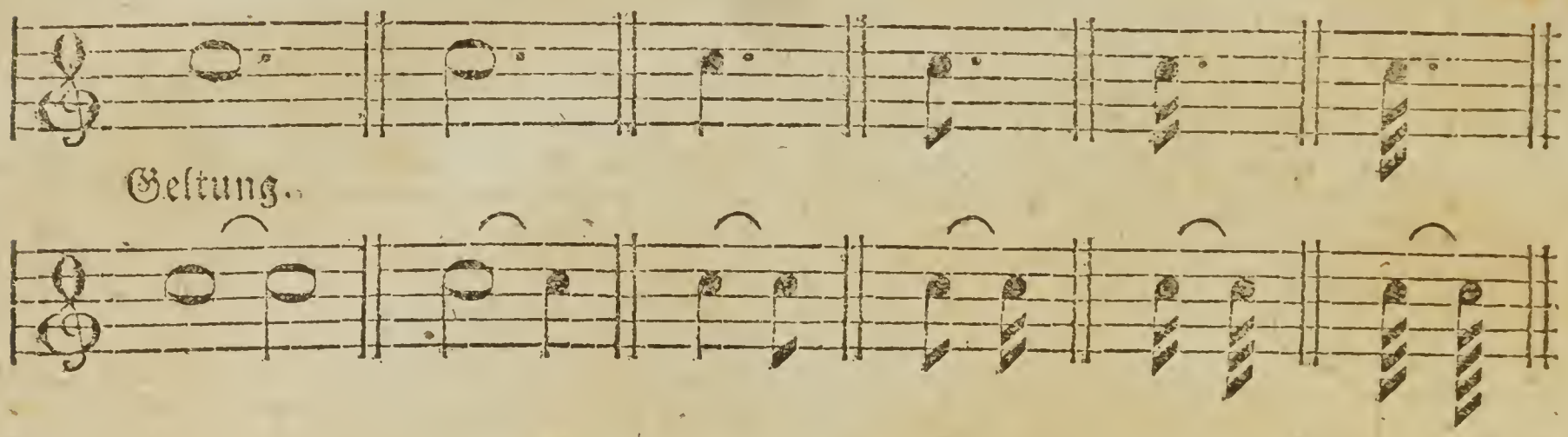
§. 84.

*) Da ich mich nicht erinnere, etwas Bestimmtes über die erforderlichen Eigenschaften ꝛc. dieser Figuren gelesen zu haben, so will ich hier meine Meinung darüber nur kürzlich sagen. Den Kritikern sey es überlassen, ob sie mir darin beystimmen, oder mich eines Bessern belehren wollen.

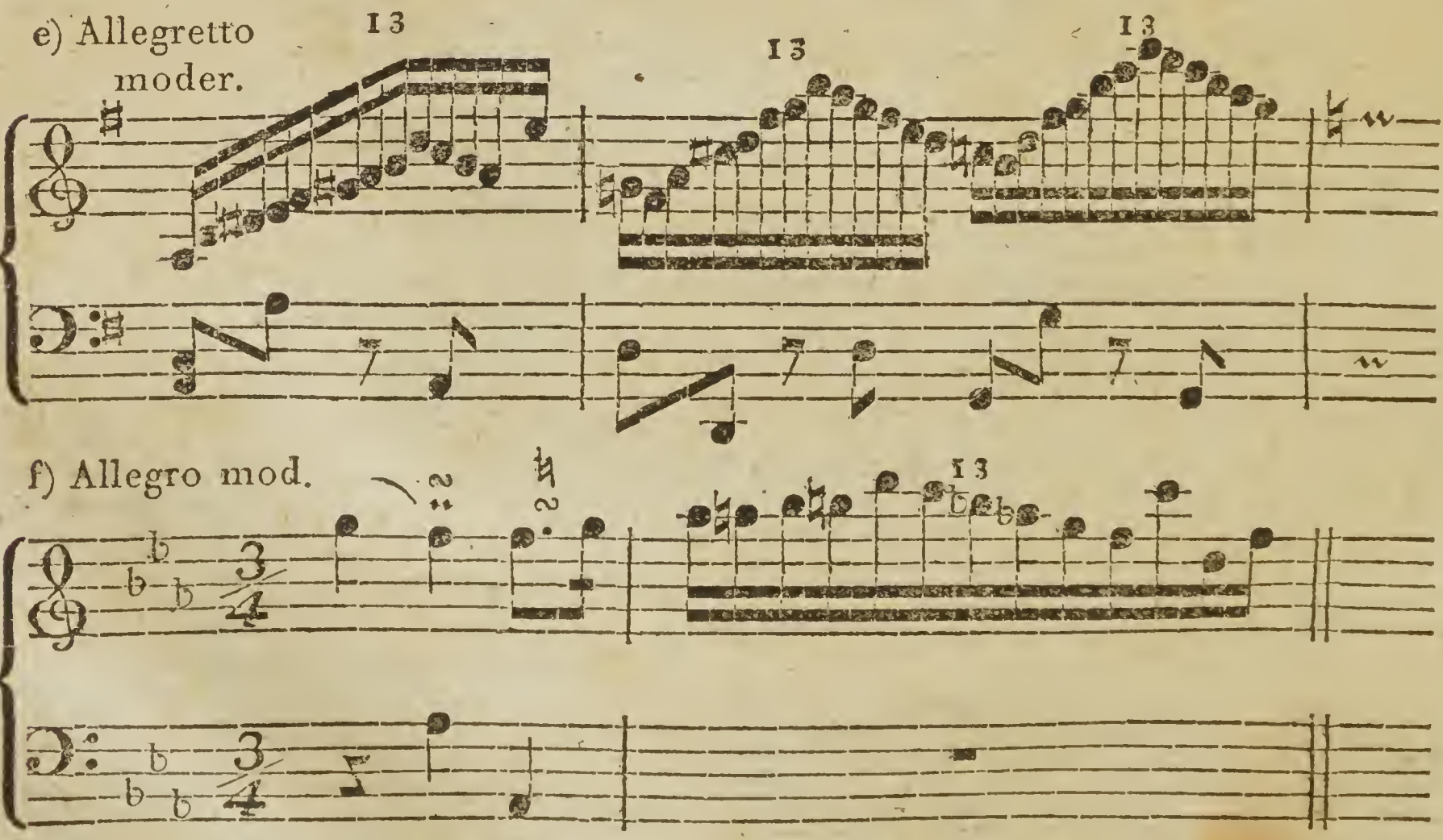
Wenn bey einer Triole (Sextole) eigentlich nur Eine Harmonie statt findet, und bloß der erste Ton markirt wird, so muß das wohl auch bey ähnlichen, besonders aus einer ungeraden Anzahl Noten bestehenden, Figuren der Fall seyn. Hieraus folgt, daß die Quintolen, Septimolen ꝛc, in so fern sie nämlich dem Taktgefühle nicht absichtlich entgegen seyn sollen, nie die Dauer eines Taktes, sondern höchstens nur eines Takttheiles (§. 94.) haben dürfen. Je geschwinder aber die Bewegung ist, desto weniger stören diese Figuren, weil man die etwas widrige Eintheilung alsdann nicht so deutlich bemerkt. Wenn hingegen in gemäßigtem Zeitmaße, bey einer Figur von neun gleich langen Noten, wie unten bey c), ein Baß (und zwar weder mit der fünften noch mit der sechsten Note, sondern, wo möglich, zwischen beyden) eintreten soll: so werden die Takttheile oder Glieder durch den Baß fühlbar gemacht, indem die Oberstimme gleichsam dagegen arbeitet; folglich kann in diesem Falle keine angenehme Wirkung entstehen. Ich würde daher die folgenden Beyspiele, aus Bachs Sonaten mit veränderten Reprisen und aus seiner ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber, nicht eben zur Nachahmung empfehlen, sondern wenigstens in einem *Allegretto grazioso* nur mit jeder ersten Note, aber nicht in der Mitte ꝛc. solcher Figuren, einen Baß eintreten lassen.

§. 84.

Wenn eine von den §. 78. angezeigten Noten um die Hälfte verlängert werden soll, so geschieht dies am gewöhnlichsten durch einen darauf folgenden Punkt, welcher auch in so fern von Einigen das Verlängerungszeichen genannt wird. Man hat nämlich die Regel festgesetzt, daß der Punkt halb so viel gilt, als die unmittelbar vorhergehende Note. Hier sind Beyspiele mit Punkten, deren Geltung in der zweyten Zeile durch Noten angedeutet ist.

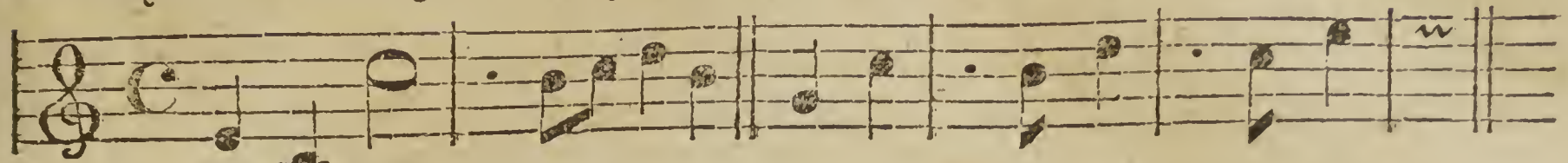


Auch

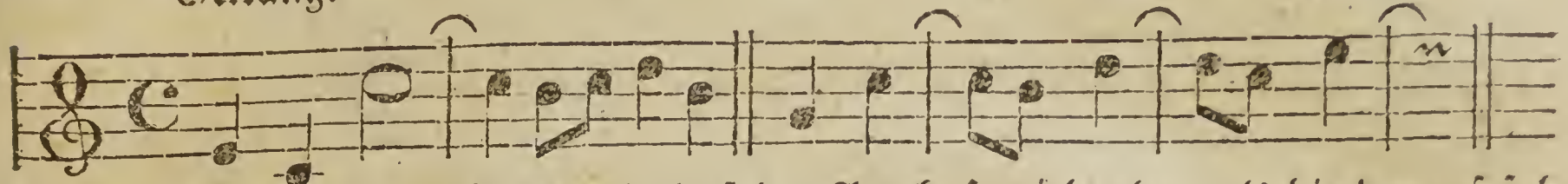


In dem letztern Beyspiele hat Bach zu den dreyzehn Noten, welche in drey gleichen Zeiträumen (Takttheilen) gespielt werden sollen, zwar keinen Baß gesetzt; aber auch ohne denselben thut diese Figur, in der vorgeschriebenen ziemlich mäßigen Bewegung, auf mich keine

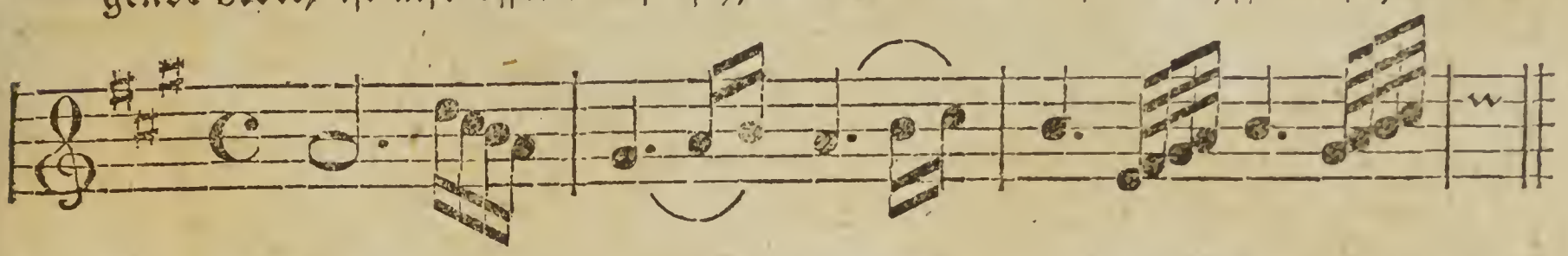
Auch sogar alsdann, wenn der Punkt erst im folgenden Takte steht, bekommt er die halbe Geltung der vorhergehenden Note, wie hier:



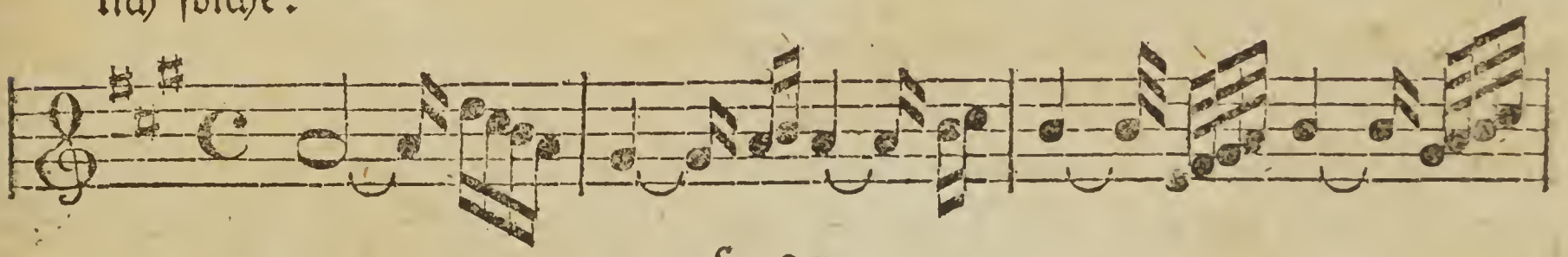
Geltung.



Die mehrmals gedruckte Regel, daß der Punkt so viel gelte, als die darauf folgende Note, ist also offenbar falsch, wie man aus diesem Beyspiele sehen kann:



Wer hier den Punkten nicht mehr, als die Geltung der jedesmal darauf folgenden Note geben wollte, der würde sehr unvollständige Takte erhalten, nämlich solche:



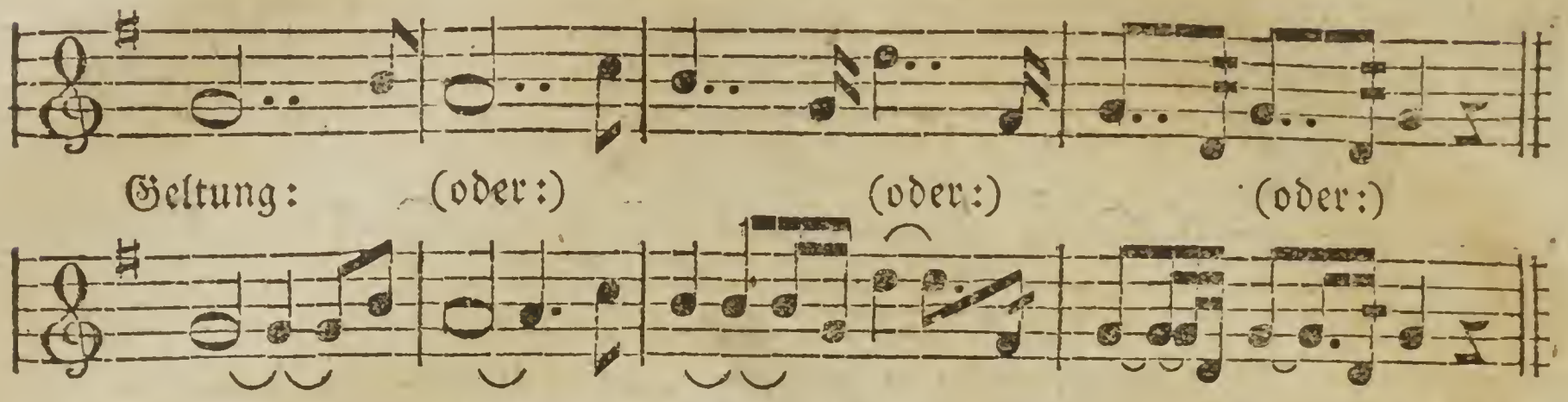
§. 85.

Wenn zwey Punkte unmittelbar nach einander stehen, so gilt der erste (der obigen Regel gemäß,) die Hälfte der vorhergehenden Note, der zweyte

keine angenehme Wirkung, weil dabey die vorherige Eintheilung des Taktes in drey Viertel auf eine widrige Art unterbrochen wird. Gern würde ich zugeben, daß dies bloß an meinem Gefühle liegen könne, wenn nicht Sulzer eine ähnliche Bemerkung gemacht hätte. Er schreibt nämlich im Artikel Triole: „Sie (die Olen von 5, 7, 9 und mehreren „Noten) erfordern aber einen geschickten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie „von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, (wie in den erwähnten Sonaten mit veränderten Reprisen S. 26. und oben bey e), „von widri„ger Wirkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben „scheinen ꝛc.“ Von den Fällen, wo dies Letztere zweckmäßig geschieht, und dann zur Schönheit werden kann, ist hier nicht die Rede.

Unter andern tritt auch im zweyten Hefte der Sonaten von Haydn S. 71. während solcher Figuren von 19 und 20 Noten ein Baß ein. Dieser große und originelle Komponist wird es mir aber verzeihen, daß ich deshalb meine bereits 1789. darüber geäußerte Meinung nicht zurück nehme. Ueberdies trifft der obige Tadel einigermaßen auch mich; denn in der ersten Sammlung meiner Sonaten vom Jahre 1774. habe ich S. 18. ebenfalls eine Decimole angebracht, wobey erst mit der sechsten Note der Baß eintritt. — Auch in Mozarts Klaviersachen kommen solche Figuren auf ähnliche Art behandelt vor, z. B. im ersten Hefte, S. 36; im zweyten Hefte S. 20. 54. u. a. m.

te hingegen erhält nur die halbe Geltung des ersten Punktes, wie ich dies in der nachstehenden zweyten Notenreihe angedeutet habe.

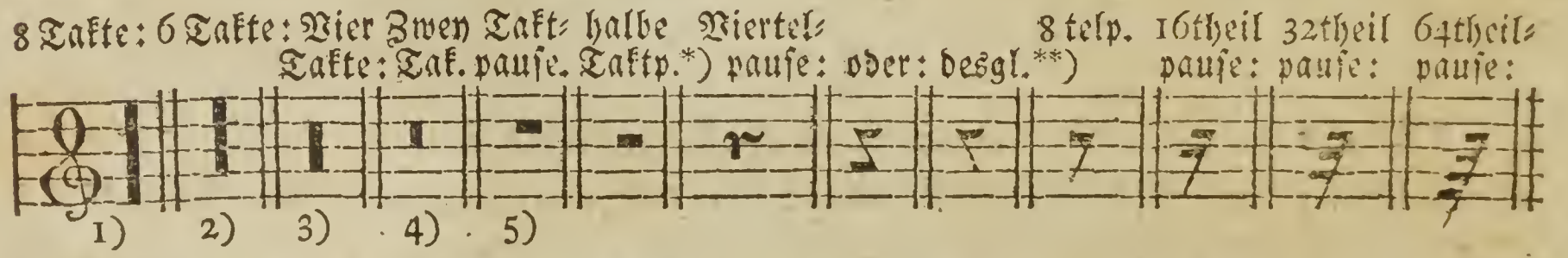


Aus diesen und den §. 84. eingerückten Beyspielen erhellet, daß man, statt der Punkte, dieselbe Geltung allenfalls auch durch (gebundene) Noten andeuten könnte; weil aber der Spieler dabey mehr zu übersehen hätte, so wählt man dafür lieber die Punkte.

---

§. 86.

Oft soll der Spieler bald mit Einer Hand allein, bald mit beyden Händen zugleich, eine Zeit lang unthätig seyn, (einhalten, nicht spielen, pausiren.) Die Dauer dieser Unterbrechung im Spielen zu bestimmen, hat man gewisse Zeichen festgesetzt, welche **Pausen** oder **Schweigezeichen** genannt werden. Hier folgen diese Zeichen nebst der angezeigten Geltung derselben.

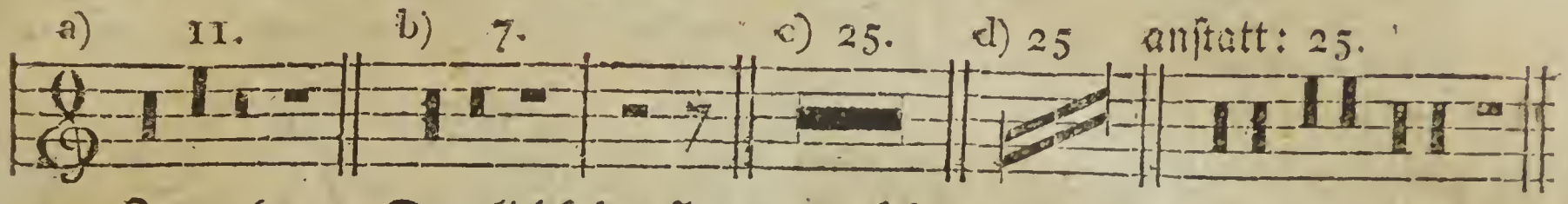


Die beyden erstern Pausen sind fast gar nicht mehr gebräuchlich, und die bey

*) Man verwechsele die ganzen und halben Taktpausen nicht mit einander. Bey der erstern steht dieses Zeichen ▬ nahe unter oder an, bey der letztern hingegen über (auf) irgend einer Linie. Unrichtig, oder doch zu eingeschränkt, ist daher die in Kirchners theoretisch-praktischem Handbuche S. 23. enthaltene Behauptung, daß ein ganzer Takt (zu pausiren) durch einen starken Strich auf der vierten Linie ꝛc. ein halber aber durch einen solchen Strich auf der dritten Linie angezeigt werde. Denn schon des bessern Aussehens wegen setzt man zuweilen die halben Taktpausen so, daß sie mit den vorhergehenden oder darauf folgenden Noten ziemlich gleich hoch, oder wenigstens nicht zu merklich tiefer ꝛc. stehen. Daher kommen unter andern in der gedruckten Partitur von Grauns Tod Jesu sogleich S. 1. halbe Taktpausen auf der zweyten, dritten und vierten Linie vor. Ueberdies giebt es viele Fälle, wo diese Pausen auf der dritten Linie nicht einmal statt finden, wie §. 89. in den Beyspielen c) und d).

**) Von diesen drey Viertelpausen ist die erste bey den meisten gedruckten Noten, die zweyte bey einigen gestochenen und bey geschriebenen, die dritte aber — wenigstens in einigen Gegenden — bey gestochenen Noten gewöhnlich.

3) und 4) kommen in Tonstücken, welche bloß für das Klavier allein gesetzt sind, nur selten vor; aber desto häufiger die Letztern. Ist ein einziges von diesen Zeichen nicht hinlänglich, eine gewisse Zeit des Pausirens anzudeuten, so bedient man sich dazu mehrerer Pausen. Eilf Takte z. B. würden so wie hier bey a), sieben Takte und fünf Achtel aber wie bey b) angezeigt werden.



Zu mehrerer Deutlichkeit pflegt man über die Pausen, deren Geltung einen Takt und mehr beträgt, auch noch die Zahl der zu pausirenden Takte zu setzen, wie in den Beyspielen a) und b). Vorzüglich sind die Ziffern über den Pausen alsdann nöthig, wenn auf einmal viele Takte zu pausiren vorkommen, weil der Spieler während des Pausirens — besonders bey kurzen Taktarten und in geschwinder Bewegung — nicht Zeit hat, alle die dazu erforderlichen Pausen nach ihrer Geltung zu berechnen. Theils aus diesem Grunde, theils aber auch nur aus Bequemlichkeit, läßt man öfter die eigentlichen Pausen ganz weg, und zeigt z. B. fünf und zwanzig Takte zu pausiren bloß so an, wie oben bey c) oder d). Ob aber die Pausen in dem Liniensysteme höher oder tiefer stehen, dies macht in Absicht auf die Geltung derselben keinen Unterschied.

§. 87.

Bey den erstern fünf Arten von Pausen ist noch zu merken, daß sie nicht immer einerley Werth behalten, und daher veränderliche Pausen genannt werden. Eine ganze Taktpause gilt nämlich in jeder Taktart einen vollen Takt, mithin im Viervierteltakte wirklich vier Viertel, im $\frac{3}{8}$ hingegen nur drey Achtel, im $\frac{6}{4}$ sechs Viertel u. s. w.*) Eben so verhält es sich mit den

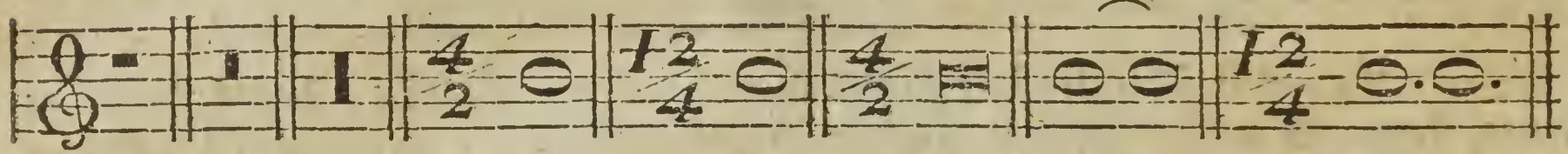
noch

*) Broßard lehrt in seinem *Dictionaire de Musique*, daß z. B. im $\frac{12}{4}$, wenn ein ganzer Takt pausirt werden solle, nur die Pause einer Runden, (eine Taktpause a.) zu zwey Takten die Pause zweyer Runden b) nöthig sey u. s. w. Marpurg hingegen schreibt in der Anleitung zur Musik ꝛc. S. 93. f. „Dieses" (daß nämlich ein Takt durch die Pause einer Runden a) angezeigt werde) „geschieht in allen oben vorgebrachten Taktarten, einfachen „und zusammengesetzten, zwey- und dreygliedrigen, ausgenommen im Vierzweytheil- (nach den Kritischen Briefen über die Tonkunst ꝛc. S. 124. auch im Sechszweytheil- und Zwölfviertheiltakte) „in welchem man einen ganzen Takt mit der Pause von zwo „Runden b), zween Takte mit der Pause von vier Runden c) u. s. w. bezeichnet." Deutlicher ist es unstreitig, wenn man in jeder Taktart, sie sey groß oder klein, einfach oder zusammengesetzt ꝛc. das Zeichen bey a), wie es gewöhnlich geschieht, für eine Taktpause gelten läßt; aber analogisch richtiger ist die von Marpurg vorgeschlagene Bezeichnung

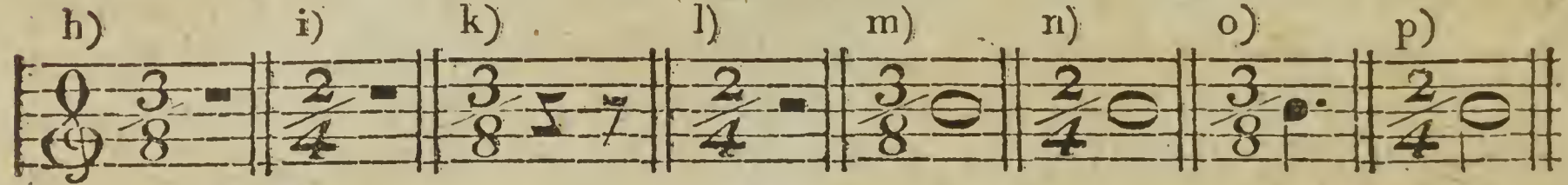
noch größern Pausen. Eine halbe Taktpause zeigt gewöhnlich die Geltung zweyer Viertel an.*)

Die kleinern Pausen, die nur einen gewissen Theil des jedesmaligen Taktes gelten, heißen unveränderliche, weil sie in jeder Taktart den Werth

nung allerdings. Denn man deutet einen Ton, welcher z. B. im $\frac{4}{2}$ und $\frac{12}{4}$ einen Takt hindurch ausgehalten werden soll, nicht so an, wie bey d) und e), sondern durch die bey f) und g) enthaltenen Noten.

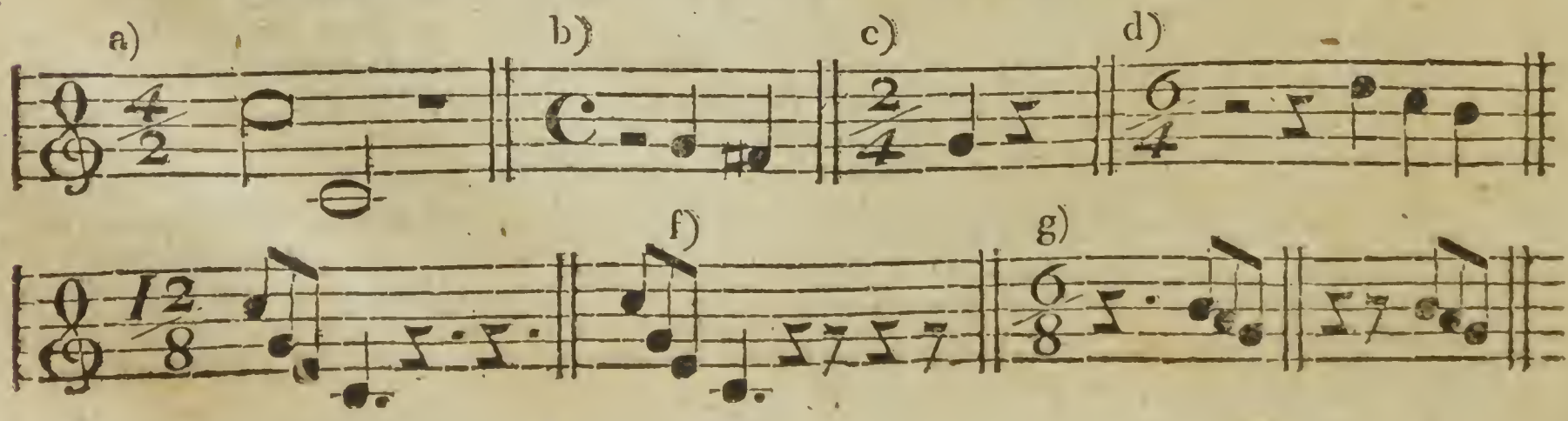


Nur möchte es, der Analogie nach, wohl ebenfalls nöthig seyn, zur Pause eines Taktes im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc. nicht mehr die Taktpause bey h) und i), sondern dafür die Bezeichnung bey k) und l) zu wählen, weil man in den genannten Taktarten diejenigen Töne, welche einen Takt hindurch ausgehalten werden sollen, nicht vermittelst einer ganzen Taktnote, wie bey m) und n), sondern wie bey o) und p) anzeigt.



Wenn man nun das angenommene Zeichen der Taktpausen bey einzelnen Takten nicht in allen Taktarten gelten lassen wollte, so könnten aus eben dem Grunde auch die, welche zwey und mehrere Takte zu pausiren anzeigen, außer dem Viervierteltakte (C, $\frac{4}{4}$ 2) nicht mehr statt finden. Welch eine Menge neuer Bezeichnungen würden aber alsdann zu den verschiedenen Taktarten erfordert! Und wie viele unnöthige Schwierigkeiten — vielleicht auch Unordnungen — würden aus dieser analogisch richtigern Bezeichnung der Taktpausen entstehen!

*) Nur einige ältere Tonlehrer weichen hiervon ab. Ihren Lehrsätzen zu Folge soll nämlich auch in den größern Taktarten eine halbe Taktpause jedesmal die völlige Hälfte eines Taktes, folglich z. B. im $\frac{12}{4}$ sechs Viertel ꝛc. zu pausiren anzeigen. In der erwähnten Anleitung von Marpurg steht dagegen S. 94. f. „daß, wenn ein halber Takt (die Hälfte „eines Taktes) pausirt werden soll, solches angezeigt werden muß im Vierzweytheil mit „der Pause von einer Runden a); im Viervierntheil und Zweyzweytheil mit der Pause „von einer Weißen b); im Zweyviertheil mit einer Viertheilspause c); im Sechsvier„theil mit der Pause von einer Weißen und einer Viertheilpause d); im Zwölfachttheil „entweder mit zwo punktirten Viertheilpausen e), oder mit zwo Viertheilpausen, deren „jede eine Achttheilpause hinter sich hat f); im Sechsachttheil entweder mit einer punk„tirten Viertheilpause, oder einer Viertheil- und Achtheilpause g)."

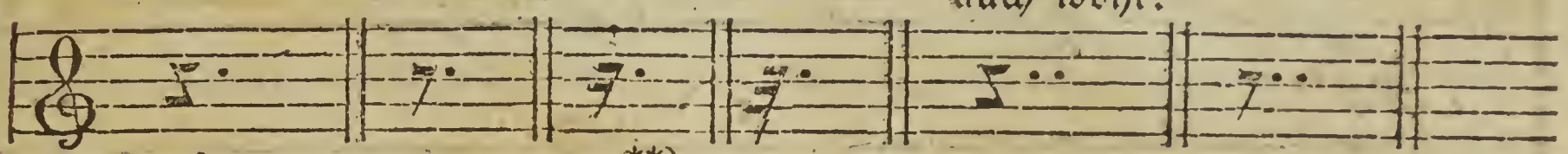


Werth derjenigen Noten behalten, an deren Stelle sie stehen. Folglich hat eine Viertelpause immer die Geltung einer Viertelnote oder zweyer Achtel u. s. w.*) Eben dies gilt auch von den noch übrigen kleinern Pausen, die man, von dem Viertel an, im Allgemeinen Sospiren, z. B. Achtelsospiren ꝛc. zu nennen pflegt.

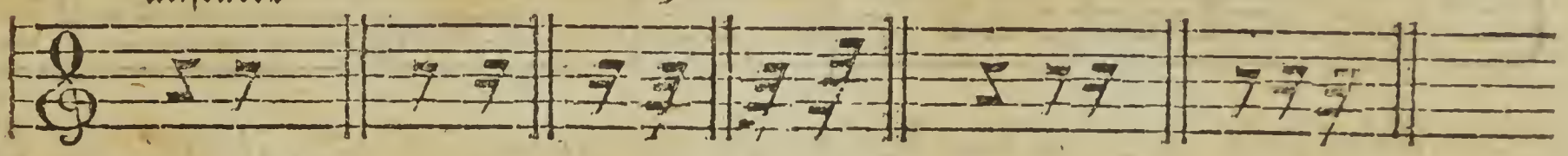
§. 88.

Einige Pausen, vorzüglich die kleinern, werden der Kürze und Bequemlichkeit wegen eben so, wie die Noten, durch Punkte um die Hälfte verlängert, da man außerdem zwey Pausen von verschiedener Geltung dafür setzen müßte, nämlich:

auch wohl:

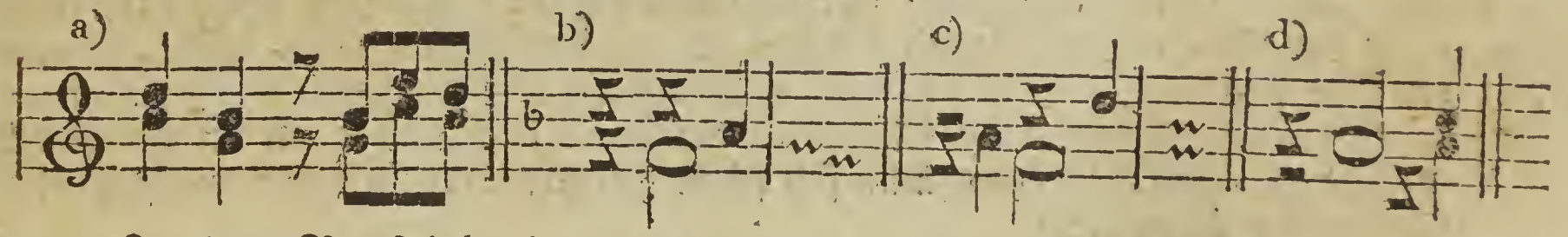


anstatt: **)



§. 89.

Zwey oder mehrere Pausen über einander zeigen bloß an, daß man in zwey oder mehreren Stimmen zugleich pausiren soll; folglich wird dadurch die Zeit des Pausirens nicht verlängert, z. E.



In dem Beyspiele a) pausirt man also, der zwey Achtelpausen ungeachtet, nicht länger, als die Dauer Eines Achtels beträgt. Bey b) wird das erste Viertel in beyden Stimmen zugleich pausirt; da aber in der obern Stimme noch eine Viertelpause folgt, so versteht es sich, daß man das a erst nach

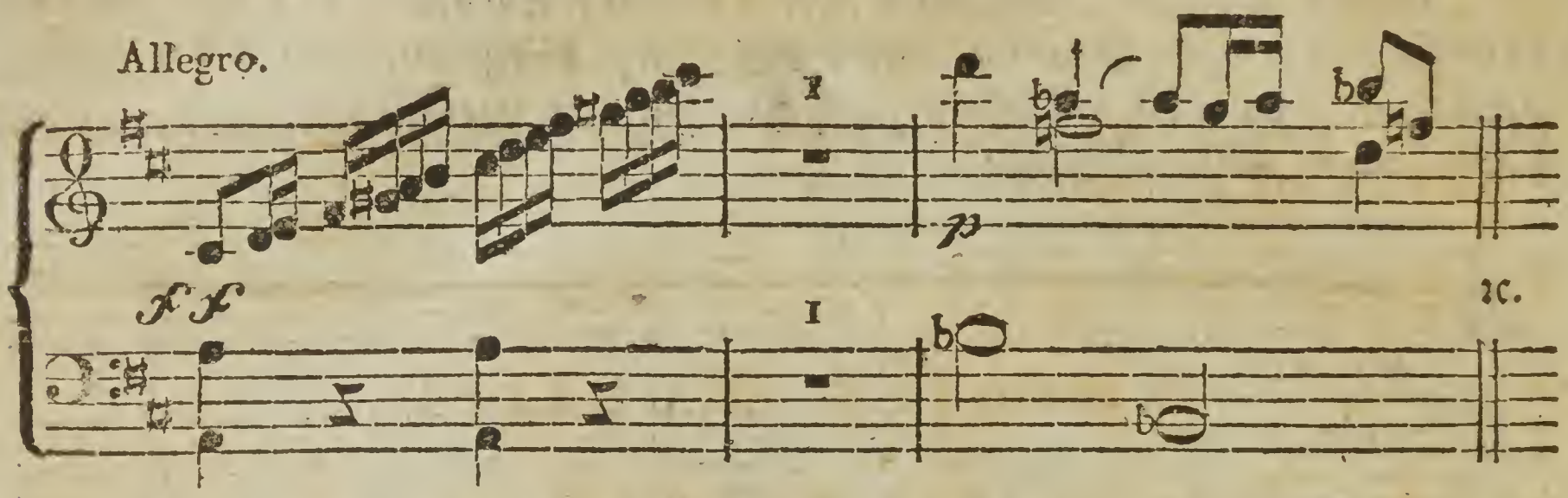
*) In so fern aber z. B. im Zweyvierteltakte eine Viertelpause nicht bloß den vierten Theil, sondern die Hälfte, im $\frac{3}{8}$ hingegen sogar zwey Drittel eines Taktes gilt ꝛc. kann freylich auch eine solche Pause nicht mit Recht eine unveränderliche heißen. Allein verschiedenen Tonlehrern hat es nun einmal so beliebt, diese Pausen, aus dem oben angezeigten Grunde, für unveränderliche zu erklären.

**) Daß nach Kalkbrenners Theorie der Tonkunst, S. 5. das Punktiren der Pausen nur bey dem Viertel und Achtel, bey kleinern oder größern Pausen hingegen nicht statt finde, ist wenigstens in Beziehung auf die Sechzehntheilpause eine irrige Behauptung. Denn sehr häufig findet man nach einer solchen kurzen Pause, sogar schon in den Werken älterer Komponisten, einen Punkt. Und warum sollte er auch dabey nicht statt finden können? Allein nach ganzen und halben Taktpausen ist, meines Wissens, der Punkt bis jetzt noch nicht (oder doch nur äußerst selten) gebraucht worden.

dem f, nämlich in der Zeit des dritten Viertels, anschlägt. Hiervon ist die Anwendung leicht auf die Beyspiele c) d) und auf andere Fälle zu machen.

§. 90.

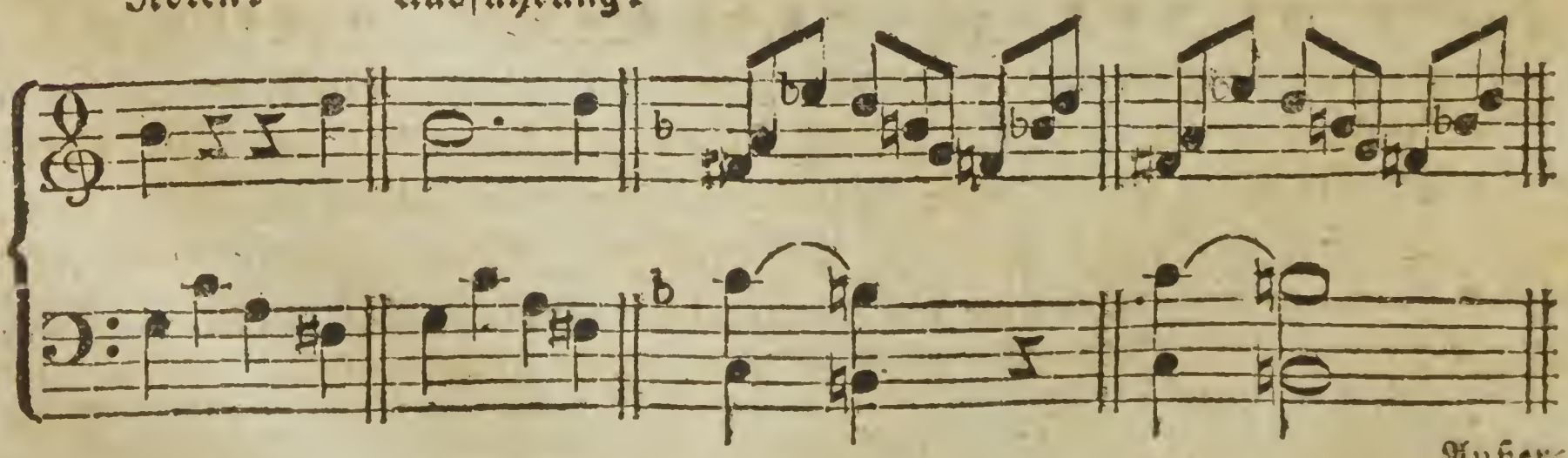
Längere Pausen, die in allen Stimmen zugleich vorkommen, werden gemeiniglich Generalpausen genannt. Sie sind oft von großer Wirkung, besonders wenn sie unerwartet eintreten, wie in diesem Beyspiele:



Uebrigens verweilt man bey diesen Generalpausen nicht länger, als es die vorgeschriebene Geltung derselben erfordert.*) Nur vergesse man nicht, bey solchen Pausen vorzüglich sogleich nach dem Anschlage des letzten Tones, (in dem obigen Beyspiele nach dem cis,) den Finger von der Taste abzuheben, damit die unerwartet eintretende Pause desto mehr überrasche.

Anm. Da die Anfänger nicht nur in solchen Fällen, sondern überhaupt während der Pausen gewöhnlich die Finger auf den Tasten liegen lassen, so muß ich hier nochmals vor dieser üblen Gewohnheit angelegentlich warnen. Denn durch ein solches unzeitiges Aushalten der Töne entsteht oft ein unerträglicher Mißklang. Hiervon kann man sich schon einigermaßen aus den nachstehenden Beyspielen überzeugen.

vorgeschriebene Noten: fehlerhafte Ausführung: Mozart. fehlerhafte Ausführung:

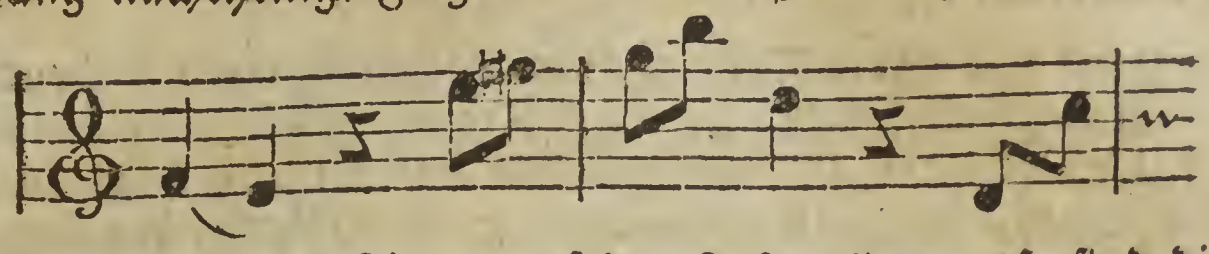


Außer-

*) Einige halten zwar die Generalpausen und Fermaten für einerley; allein ich würde beyde von einander unterscheiden. Denn die eigentliche Fermate setzt ein Verweilen über die an-

ge-

Außerdem hat das unzeitige Aushalten der Töne auch noch in Absicht auf die Fingersetzung nachtheilige Folgen. Denn läßt man z. B. bey dieser Stelle:



während der Pausen die Finger auf den Tasten liegen, so sind die darauf folgenden Achtel äußerst unbequem heraus zu bringen, da man sonst den Daumen nach den beyden Pausen einsetzen, und sodann ganz ungezwungen weiter spielen kann.

Wie man aber am leichtesten pausiren lernen könne, darüber werden schicklicher §. 110. f. einige Winke folgen.

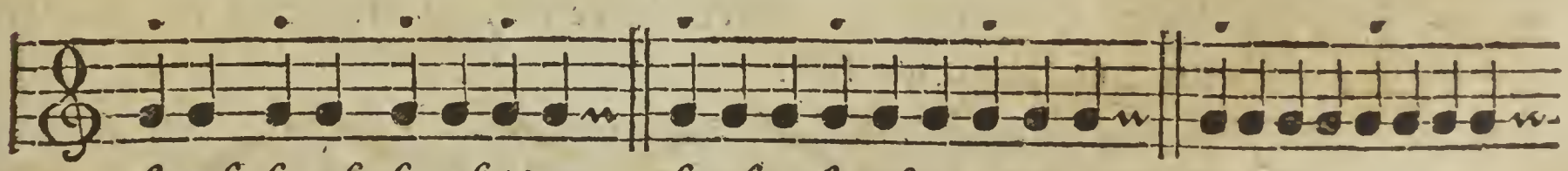
Zweytes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Vom Takte.

§. 91.

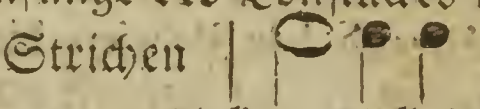
Wenn man bey einer Folge von mehreren äußerlich gleich langen Tönen einigen derselben, in einer gewissen regelmäßig wiederkehrenden Ordnung, mehr Nachdruck giebt, als den andern: so entsteht schon durch diese Accente das, was man in der Musik den Takt nennt. Z. B.



Da aber in den mehrsten Tonstücken häufig Noten von verschiedener Länge vorkommen, so muß man, außer den erwähnten Accenten, jeder längern oder kürzern Note, Pause ꝛc. ihre gehörige Geltung geben. Geschieht dieses, so spielt man nach dem Takte. — Unter Takt, in so fern von der Ausübung desselben die Rede ist, versteht man daher gemeiniglich, die richtige Ein-

gedeutete Dauer derselben voraus, die Generalpause aber nicht; wenn nämlich der Komponist gewohnt ist, sich bestimmt auszudrucken. Auch tritt die Fermate nicht unerwartet ein, wie die Generalpause.

Eintheilung einer gewissen Anzahl Noten ꝛc. welche in einer bestimmten Zeit gespielt werden sollen.*)

Außerdem wird das Wort Takt noch in mancher andern Bedeutung genommen. Denn 1) heißt Takt oft so viel als Taktart, z. B. dieses Tonstück steht im geraden Takte, anstatt: in einer geraden Taktart u. dgl. 2) versteht man unter Takt die Noten, welche in einem einzigen, zu Anfange des Tonstückes bestimmten Zeitraume enthalten, und zwischen zwey Strichen  eingeschlossen sind; daher sagt man im dritten, vierten ꝛc. Takte (Taktfache) des ersten Allegro u. s. w. 3) pflegt man zuweilen, wiewohl nicht richtig, die Bewegung darunter zu verstehen, z. B. sehr geschwinden Takt nehmen; 4) wird auch oft die ganze Taktnote, wenn man sich kurz ausdruckt, ein ganzer Takt genannt. Den Takt schlagen, geben, führen u. dgl. heißt nichts anders, als ihn durch eine Bewegung mit der Hand ꝛc. andeuten; wenn es nämlich dabey bloß bey dem Andeuten bleibt. —

§. 92.

Ehe ich etwas von den mancherley Taktarten sage, muß ich noch erinnern, daß die Tonlehrer über die Eintheilung, den Nutzen, die Nothwendigkeit ꝛc. derselben sehr verschiedener Meinung sind. Hier ist nicht der Ort dazu, alle Gründe der Reihe nach anzuführen und darüber zu urtheilen; denn die nähere Untersuchung, ob und warum diese oder jene Taktart nöthig sey, wodurch sie sich von andern unterscheide u. dgl. gehört in ein theoretisches Lehrbuch. Ich werde mich also nur hauptsächlich auf das einschränken, was der praktische Musiker etwa von den Taktarten zu wissen nöthig hat. Vorläufig bemerke ich, daß die jedesmal zum Grunde gelegte Taktart zu Anfange des Tonstückes, gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen, angedeutet wird. Soll aber in der Mitte ꝛc. eines Tonstückes statt der ersten Taktart eine andere eintreten, so muß dies am gehörigen Orte aufs neue angezeigt werden.

Anm. Sind zwey Taktarten zugleich vorgezeichnet — welches jedoch in der neuern Musik nur selten der Fall ist —: so wird dadurch angedeutet, daß diese beyden Taktarten durch das ganze Tonstück hindurch mit einander abwechseln. Ein Beyspiel von dieser Art kommt im vierten Hefte der Cäcilia von

*) Eine philosophisch richtige Definition des Taktes würde dem Anfänger nicht verständlich seyn, weil dazu verschiedene hier noch nicht erklärte Kunstwörter unentbehrlich wären; ich suchte ihm daher durch die obige Beschreibung einen Begriff vom Takte beyzubringen.

Andere sagen: Der Takt ist das Verhältniß, nach welchem in der Musik eine Anzahl von Noten in einen gewissen Zeitraum eingetheilt wird; oder: Er ist eine Abtheilung nach einander folgender Töne in gleiche Theile nach einem gewissen Zeitmaße; desgleichen: Der Takt ist das Maß der Bewegung eines musikalischen Satzes; oder: Er ist das Zeitmaß der Musik, die Abmessung der Zeit und der Noten; die Seele der Musik u. s. w.

von Reichardt, S. 12. vor, wo zu Anfange die beyden Taktzeichen $\frac{3}{2}$ und C vorgesetzt sind. Mithin folgt in diesem Tonstücke durchgängig nach einem Dreyzweyteltakte ein so genannter ganzer oder schlechter Takt. In der alten Musik waren solche Abwechselungen oder Vermischungen der Taktarten sehr gewöhnlich; nur mußte man — weil damals unsere Taktzeichen und Taktstriche noch nicht eingeführt waren — diese Taktabänderungen bloß aus dem Werthe der Noten erkennen. (Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten Musik, S. 208; Burney's Abhandlung über die Musik der Alten, S. 117; Forkels allg. Geschichte der Musik, erst. Band, S. 434.)

§. 93.

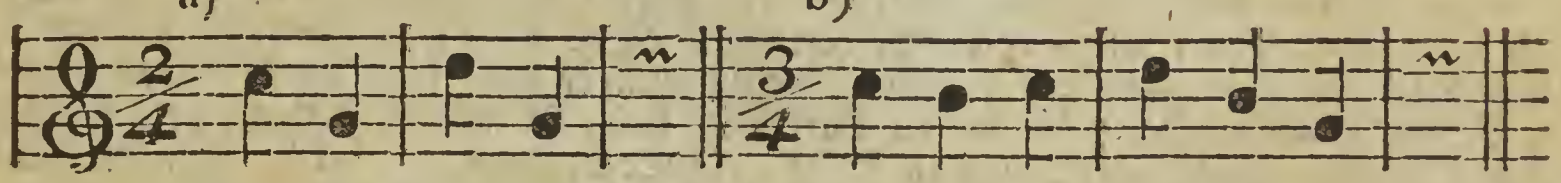
Man pflegt alle übliche Taktarten in zwey Hauptklassen zu bringen; in die erste gehören die geraden und in die zweyte die ungeraden Taktarten.

Gerade oder gleiche Taktarten sind die, welche aus zwey oder vier Hauptzeiten (Takttheilen) bestehen; die ungeraden oder Tripeltakte enthalten drey Hauptzeiten.

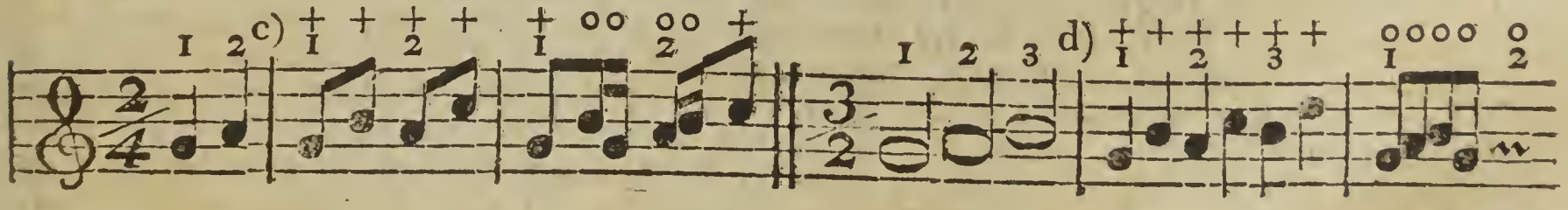
§. 94.

Unter Zeiten, (Taktzeiten, Hauptzeiten, Takttheilen ꝛc.) versteht man die merklich fühlbaren Theile, aus welchen eine Taktart besteht. So hat z. B. der Zweyvierteltakt zwey a), der Dreyvierteltakt aber drey b) solche Zeiten oder Takttheile. Daher sagt man eine zwey- oder dreytheilige ꝛc. Taktart.

a) b)



Die Takttheile zerfallen in Glieder. Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel Takttheile sind, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder, (Taktglieder.) Der Zweyvierteltakt enthält also zwey Takttheile, nämlich Viertel, oder vier Glieder c) (Achtel,) der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder sechs Glieder d) u. s. w.*)



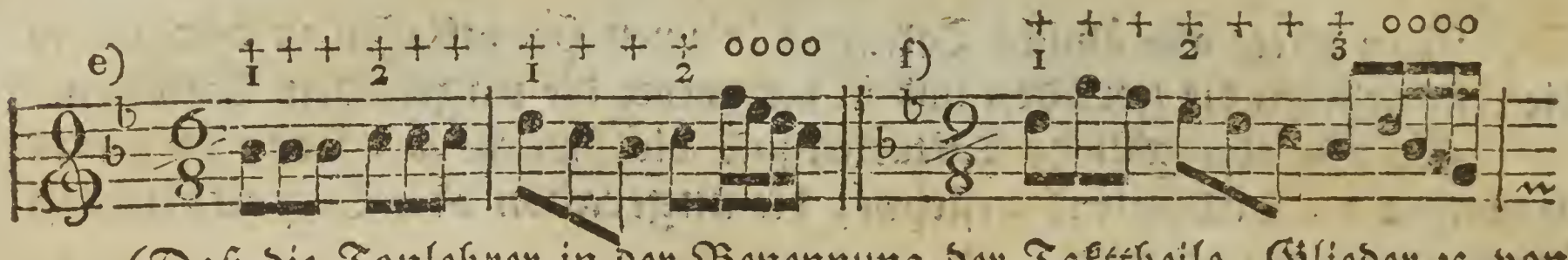
Die

*) Die obige Stelle hat, wider mein Erwarten, zu einer sehr sonderbaren Kritik Veranlassung gegeben. C. D. Schuster — der übrigens meine Schriften mehrmals empfiehlt — macht nämlich im zweyten Bande seiner so genannten „Clavierstunden für Kinder, denen „Aeltern oder Erzieher, ohne selbst Musik zu verstehen, Unterricht geben wollen ꝛc." S. 63. die Anmerkung: „Türk sagt im Auszuge aus seiner Klavierschule S. 55 und 56.

(ich

Die Takttheile habe ich durch Ziffern, die Glieder aber durch + bemerkt. Die noch kleinern, durch o bezeichneten, Notengattungen pflegt man schlechthin Noten oder Taktnoten (auch wohl Gelenke) zu nennen.

In verschiedenen Taktarten, z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. zerfällt jede Hauptzeit in drey kleinere Zeiten, oder, wenn man will, in drey Glieder. Aus diesem Grunde nennt man die erwähnten und ähnliche Taktarten triplirte, d. h. dreygliedrige. Der nachstehende Sechsachteltakt z. B. besteht aus zwey e), der Neunachteltakt aber aus drey f) Hauptzeiten, deren jede drey kleinere (Glieder) enthält.



(Daß die Tonlehrer in der Benennung der Takttheile, Glieder ꝛc. von einander abweichen, habe ich oben schon im Allgemeinen erinnert.)

§. 95.

(ich setze hinzu: auch in der ersten Auflage der Klavierschule selbst, und zwar S. 90.) „die Achtelnoten seyen Taktglieder." Dies habe ich aber, wie Jeder sehen kann, keineswegs so im Allgemeinen gesagt; vielmehr steht ebendaselbst der Zusatz: „Wenn nämlich in einer Taktart die Viertel als Takttheile gebraucht werden, so heißen die Achtel in diesem Falle Glieder;" und zwey Zeilen weiter unten heißt es: „Der $\frac{3}{2}$ hingegen hat drey Takttheile, oder sechs Glieder u. s. w." desgleichen: „Durch die untere Ziffer bestimmt „man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel als Takttheile anzusehen sind. „Es ist fast unbegreiflich, wie Schuster, besonders da er die obige Stelle berichtigen wollte, dabey alle die hier eingerückten nähern Bestimmungen ganz übersehen konnte. Wenn aber z. B. im Dreyachteltakte die Achtel Takttheile sind, so müssen alsdann doch wohl natürlicher Weise, meiner Erklärung zu Folge, die Sechzehntheile, nicht aber die Achtel ꝛc. Glieder seyn. — Wie soll man nun diese erste Beschuldigung nennen?

Ferner schreibt Schuster: „Hingegen pflege man (meiner Behauptung nach) die klei„nern Notengattungen nicht mehr also, (nämlich Glieder,) sondern schlechthin Noten „oder Taktnoten zu nennen. Zu den Noten oder Taktnoten (fährt er in seiner kritischen Anwandlung fort) gehört doch wohl jede Note von der größten bis zur kleinsten Gattung." Sah denn mein Kritiker nicht, daß ich die übliche Benennung Noten oder Taktnoten nur historisch anführte, ohne sie gerade zu billigen? Oder sollte ich etwa über jede, auch noch so unbedeutende Kleinigkeit in Absicht auf die eingeführte Kunstsprache unnütze Bemerkungen machen? — Daß aber die gedachten Kunstwörter bisher, zur genauern Unterscheidung der Glieder von den jedesmaligen noch kleinern Notengattungen, wirklich in der angezeigten Bedeutung gebräuchlich waren, dies findet Schuster unter andern in Marpurgs Anleitung zur Musik, S. 78; in Kochs Versuch einer Anleitung zur Composition, zweyt. Theil, S. 297; im ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 102; in Tosi's Anleitung zur Singkunst, mit Erläuterungen von Agricola, S. 73. u. a. m. Wie konnten sonach jene Kunstausdrücke, gesetzt auch, sie wären (wie verschiedene andere) nicht völlig passend, auf meine Rechnung kommen; zumal da ich ausdrücklich schrieb: pflegt man ꝛc. und nicht: nenne ich? —

Endlich kann Schuster nicht begreifen, „aus welchem Grunde die Sechzehntel u. s. w. „keine Taktglieder sollten seyn können." Wo habe ich denn dies im Allgemeinen abgeleugnet? Sah Schuster die oben eingerückten Stellen wirklich nicht? Er selbst aber erklärt S. 69. die Viertelnoten ohne Einschränkung für Takttheile, und die Achtelnoten für

Takt-

§. 95.

Zur Bezeichnung der Taktarten bedient man sich größtentheils zweyer über einander stehenden Ziffern: $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$, ꝛc. wovon die obere ($\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$ ꝛc.) die Anzahl der in einem Takte enthaltenen Zeiten andeutet. Durch die untere Ziffer ($\frac{2}{2}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{8}{8}$ ꝛc.) bestimmt man, ob halbe Taktnoten, Viertel oder Achtel die Takttheile sind.

In den Taktarten, welche aus triplirten Zeiten bestehen, bezeichnet die obere Zahl nicht die wirklichen Takttheile oder Hauptzeiten, sondern nur die Glieder; wenn man nämlich z. B. im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ u. dgl. die Achtel bloß für Glieder, aber nicht für wirkliche Takttheile annimmt.

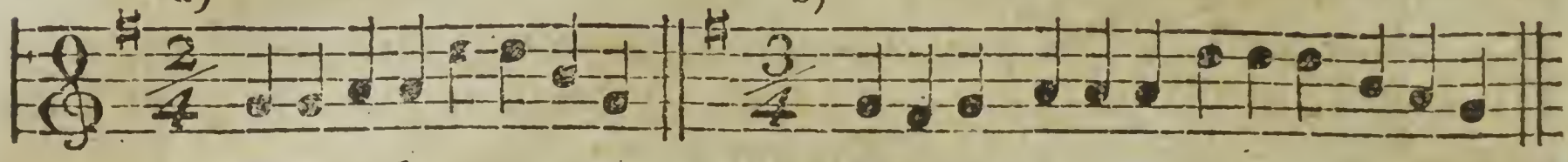
§. 96.

Jede Taktart hat gute und schlechte Takttheile,*) das heißt: obgleich z. B. alle Viertel, ihrem äußern Werthe oder ihrer Dauer nach, einander gleich sind, wie in den nachstehenden Beyspielen, so liegt doch auf Einem mehr Nachdruck, (innerer Werth,) als auf dem Andern. Denn Jetaktglieder, gleich als ob sie dies in jedem Falle wären. — Uebrigens würde ich ihn bedauern, wenn er nicht begreifen könnte, daß auch jedes Glied eines Körpers — denn davon ist das Gleichniß hergenommen — aus mehreren Theilen besteht, welche folglich, einzeln genommen, auch nicht völlige Glieder heißen können. Wenn sonach z. B. im Zweyvierteltakte die Achtel Glieder sind, so ist ein Sechzehntheil allein doch wohl nicht ein ganzes Taktglied, sondern nur ein Theil desselben u. s. w.

*) Wenn anders diese allgemein angenommene Theorie richtig ist, so müssen alle Taktarten aus zwey oder mehreren Zeiten bestehen. Hieraus folgt, daß es gar keine Taktart von einer einzigen Zeit geben kann. Indeß hat doch unter andern auch einer unsrer ersten Tonsetzer für das Klavier, C. P. E. Bach, in seinen vier Klaviersonaten mit einer Violine ꝛc. 1777. ein Allegretto aus E moll im Einvierteltakte geschrieben, welches unstreitig eine Verwechselung mit dem Zweyachteltakte ist; wie denn die zwey Takttheile in diesem Allegretto auch sehr merklich zu fühlen sind. Ueberhaupt scheint mir der Charakter dieses Tonstückes zu einer so kurzen Taktart nicht munter genug zu seyn, folglich auch den sehr leichten Vortrag nicht zu erfordern, welchen ähnliche Taktarten voraussetzen. Im übrigen wäre nun zu untersuchen, ob Zeiten von gleichem innern Werthe, die sich nicht einmal in Gedanken in kleinere Zeiten abtheilen ließen, das, was wir Takt nennen, in uns erregen könnten? oder, wenn das möglich wäre, ob eine solche Taktart Reitz für uns haben würde? Ich bin sehr geneigt, diese Fragen mit nein zu beantworten. In der Poesie hat man noch kein Metrum von lauter einsilbigen Füßen einzuführen für gut befunden. Eschenburg schreibt in seinem Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, S. 43. „Füsse des Sylbenmaasses oder Verses sind nämlich die einzelnen aufgelösten Theile der poetischen Rede, die nach einer festgesetzten prosodischen „Abmessung aus zwey, drey oder vier Sylben von bestimmter Länge und Kürze bestehen ꝛc.“ In Sulzers allgem. Theorie heißt es: „Fuß ist ein kleines, aus zwey, höchstens vier Sylben bestehendes Glied der Rede, welches nur einen einzigen Accent (in der „Musik guten Takttheil) hat ꝛc.“ Adelung erklärt, im grammatisch-krit. Wörterbuche, Fuß für „zwey oder mehr mit einander verbundene Sylben, welche regelmäßig auf „einander folgen.“ — Einige Zeit nach dem Abdrucke der ersten Auflage dieser Klavierschule fand ich meine Behauptung, daß der Einvierteltakt ꝛc. nicht denkbar sey, auch im

Jeder wird fühlen, daß bey a) von zwey, und bey b) von drey Vierteln jedesmal das erste wichtiger ist, als das zweyte ꝛc.*)

a) b)



Aus diesem Grunde werden die guten Takttheile sonst auch innerlich lange, schwere, starke, anschlagende, accentuirte ꝛc. genannt. Bey dem Taktschlagen fallen sie in die Zeit des Niederschlagens, (in thesin.) Die schlechten Takttheile hingegen heißen auch innerlich kurze, leichte, schwache, durchgehende, unaccentuirte u. s. w. Sie fallen bey dem Taktschlagen in die Zeit des Aufhebens der Hand, oder nach der Kunstsprache, in arsin.

In jeder zweytheiligen Taktart ist nur Ein Takttheil gut, nämlich der erste; aber die viertheiligen Taktarten enthalten zwey gute Takttheile, nämlich den ersten und den dritten, wovon der erste den größern innern Werth hat. In den dreytheiligen Taktarten ist eigentlich nur der erste Takttheil gut; indeß erhält auch zuweilen der dritte einen Nachdruck, so wie in einigen besondern Fällen der zweyte innerlich lang, und dafür der dritte kurz wird. Auch die Taktglieder sind sich in Ansehung ihres innern Werthes nicht gleich; denn in zweygliedrigen Figuren ist das erste, dritte, fünfte ꝛc. in dreygliedrigen aber das erste, vierte, siebente ꝛc. Taktglied gut oder anschlagend, die übrigen heißen schlechte oder durchgehende Taktglieder. Eben so verhält es sich auch mit den kleinern Notengattungen.

§. 97.

Beyde Haupttaktarten, die geraden und die ungeraden, werden wieder in einfache und zusammengesetzte eingetheilt. Einfache Taktarten sind die, worin nur ein Fuß**) enthalten ist, die man also in der Mitte nicht theilen kann; die zusammengesetzten Taktarten hingegen bestehen aus

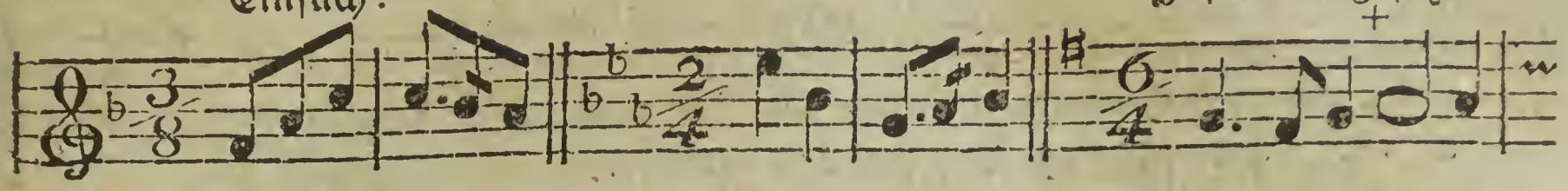
ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 106. und im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, S. 240. „Wollte man eine Taktart „von einem einzigen Haupttheile erdichten, (heißt es in den kritischen Briefen,) so würden sich die verschiedenen Takte eines Stückes, wie sonst die Haupttheile eines Takts unter sich, gegen einander verhalten. Dies fließt aus der Erfahrung, daß niemals zween „Töne von einer ähnlichen äußerlichen Größe in ihrem innern Werth übereinkommen. „Jeder Takt muß also einen Niederschlag und einen Aufschlag haben, und eine Thesis „oder Arsis allein macht nur einen halben Takt, (die Hälfte eines Taktes,) so wie eine „lange oder eine kurze Sylbe allein nur einen halben Tonfuß aus."

*) Es würde daher nicht schwer seyn, die Taktstriche auch alsdann am gehörigen Orte einzurücken, wenn ich die Taktart nicht bestimmt hätte.

**) Fuß (metrischer Fuß) ist in der Musik ungefähr eben das, was man in der Poesie darunter versteht. So wie nämlich in der Letztern lange und kurze Silben zu einem Fuße gehören

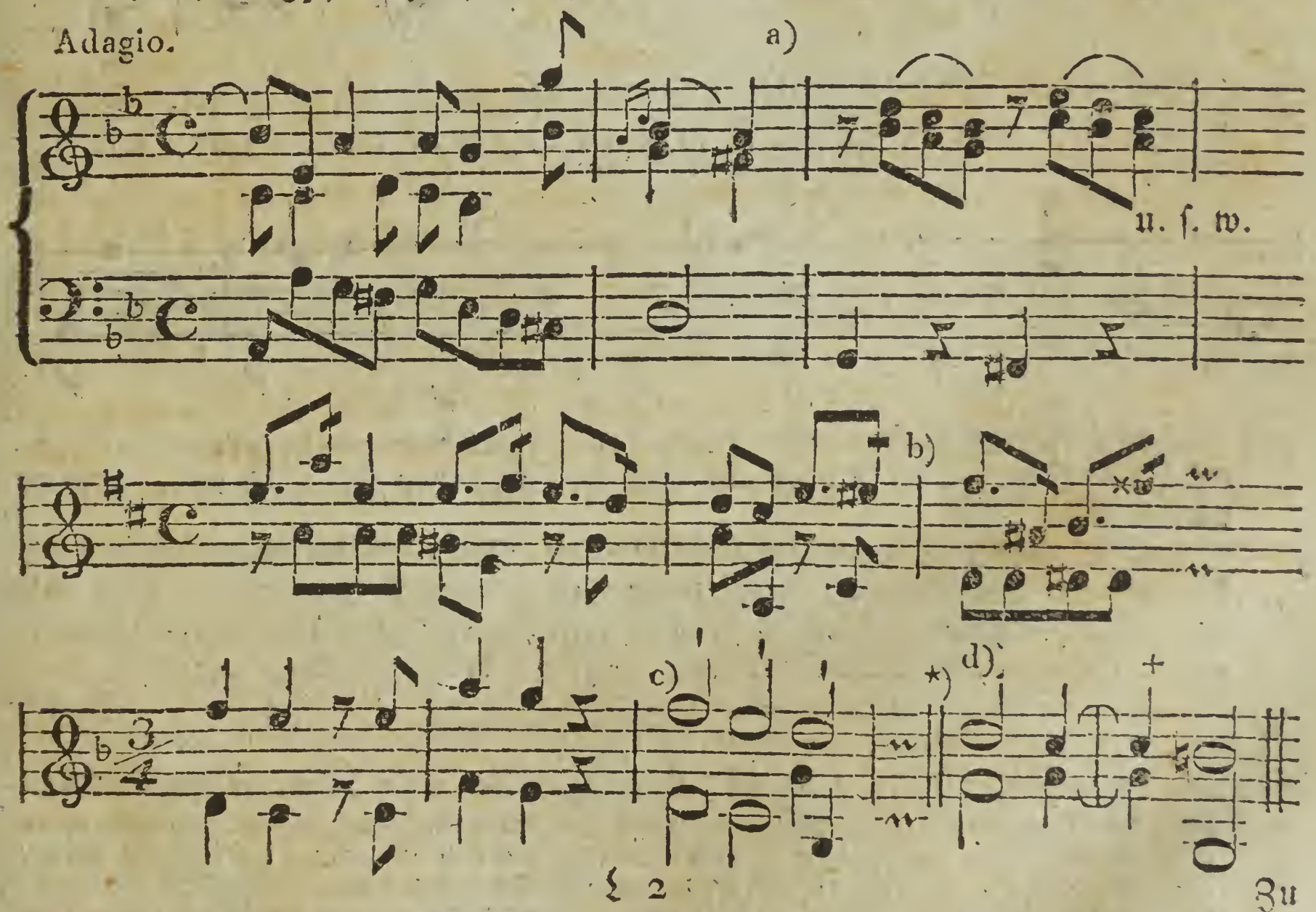
aus zwey Füßen, und können daher in der Hälfte eines jeden Taktes getheilt werden. Z. B.

Einfach: Zusammengesetzt:



Es giebt Fälle, wo die Komponisten aus gewissen Ursachen einen einzelnen Takt unvollständig lassen, oder ihn um die Hälfte verkürzen. Von der Art sind unter andern die nachstehenden beyden Beyspiele, das bey a) aus einer Bachischen Sonate, und das bey b) aus Reichardts Ariadne auf Naxos.

Hingegen wird auch wohl ein einzelner Takt verlängert, oder vielmehr werden zwey Takte in Einen zusammen gezogen. Ein sehr bekanntes Beyspiel von großer Wirkung kommt in Grauns Tod Jesu vor, welches ich bey c) auszugsweise einrücke. Aehnliche Taktverlängerungen oder Zusammenziehungen zweyer Takte in Einen befinden sich unter andern im vierten Stücke der Cäcilia von Reichardt, S. 16. und in dessen Kompositionen zu Göthe's lyrischen Gedichten, S. 37; im zweyten Theile meiner sechzig Handstücke, S. 29. u. a. m.



{ 2

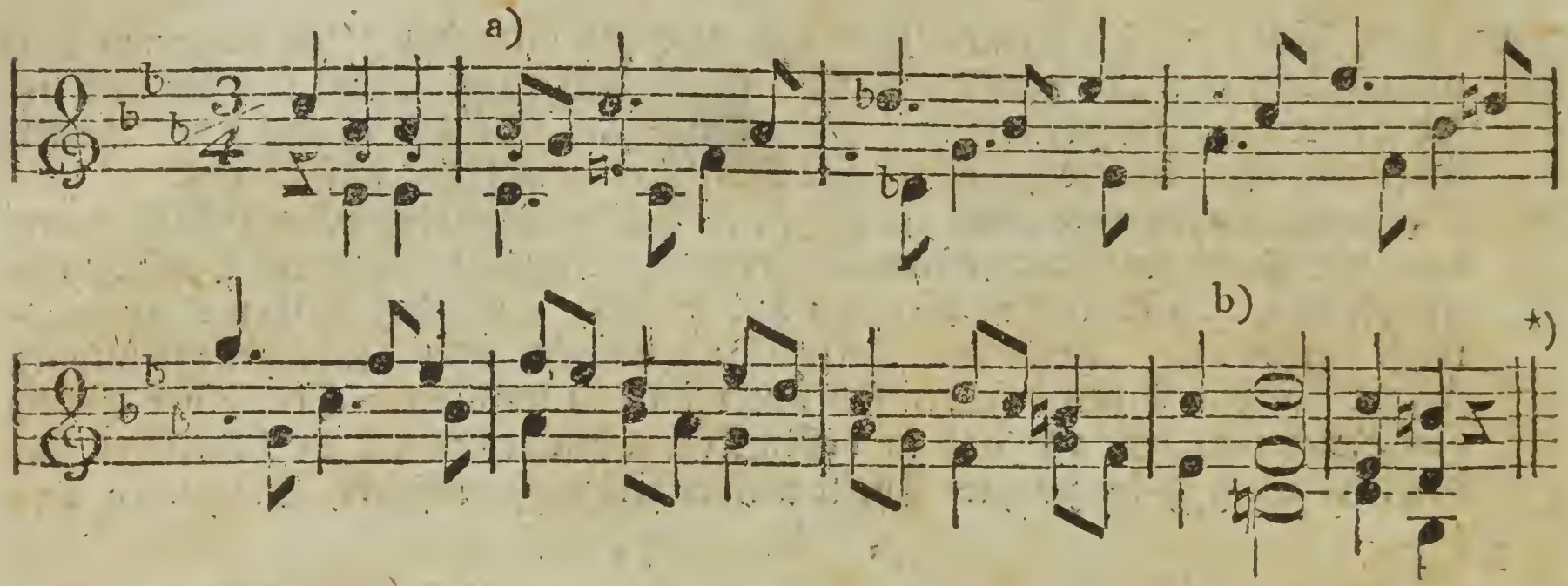
Zu

ren, eben so müssen auch in der Musik gute und schlechte Takttheile in einem Takte (Fuße) enthalten seyn.

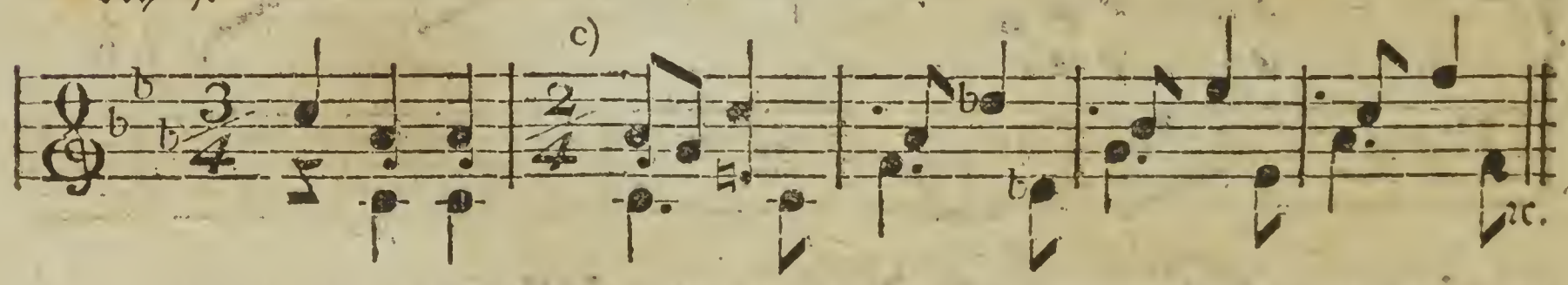
*) Aus dem Chore: Freuet euch alle ꝛc. Sulzer macht in der allg. Theorie unter dem Artikel Loure die Bemerkung; „Man findet bisweilen bey alten guten Componisten, daß

„sie

Zu den Freyheiten in Absicht auf den Takt kann auch die so genannte Verwirrung (*la confusione, imbroglio,*) gerechnet werden. Diese Verwirrung, die vielleicht schicklicher eine Taktveränderung ꝛc. heißen könnte, entsteht nämlich, wenn in einem Tonstücke (gemeiniglich ohne weitere Andeutung) einzelne Stellen aus einer ganz entgegengesetzten Taktart untermischt sind, z. B. das Stück wäre im Dreyvierteltakte geschrieben, und enthielt einzelne Stellen im $\frac{2}{4}$ u. s. w. Hier folgt ein Beyspiel von der Art.



Bey a) tritt Zweyvierteltakt, und erst unten bey b) wieder $\frac{3}{4}$ ein. Folglich müßte diese Stelle eigentlich so in Takte abgetheilt worden seyn, wie hier bey c).



Was Hassen zu dieser Veränderung der Taktart bewogen hat, kann hier nicht erklärt werden. Daß es aber aus Gründen geschehen ist, wird man ohnedies vermuthen.

Außer solchen, jetzt ziemlich gewöhnlichen, Taktveränderungen bringen die Komponisten zuweilen auch wohl zwey oder mehrere Taktarten zu gleicher Zeit an. Dies ist unter andern der Fall in dem Quartett aus Mozarts Belmont und Konstanze, besonders aber in dem Finale des ersten Aktes der Oper Don Juan,

„sie im ungeraden Takte, z. B. im $\frac{3}{4}$ ꝛc. zwey Takte in einen zusammen ziehen. Dieses „hat seinen guten Nutzen, weil die meisten Spieler den Fehler begehen, daß sie, wenn „eine solche Stelle wie auf der vorhergehenden Seite bey d) geschrieben ist, die zweyte „gebundene Note (in dem eingerückten Beyspiele das c mit dem +) besonders andeuten, (aufs neue angeben, oder sie wenigstens merklich accentuiren,) „welches dem wahren Vortrage bey solchen Stellen gerade entgegen ist."

*) Aus dem Schlußchore des Oratoriums: Die Pilgrimme ꝛc. von Hasse. Den Baß dazu denke man sich eine Oktave tiefer.

Juan, wo während des Dreyvierteltaktes in einigen Stimmen, und zwar eine beträchtliche Zeit hindurch, sogar Zweyvierteltakt, in andern hingegen Dreyachteltakt vorkommt. Das Beyspiel würde zu vielen Raum erfordern, ich muß daher deshalb auf S. 262. ff. der gedruckten Partitur verweisen. Nur dies bemerke ich hier, daß Mozart diese Taktarten von einer verschiedenen Anzahl Takttheile — wie sich das von selbst versteht — aus ganz andern Gründen, als etwa bloß zur Ersparung der Punkte ꝛc. gebraucht hat. (Vergl. mit der Note auf S. 68.)

§. 98.

Andere theilen die sämmtlichen Taktarten ein: 1) in den zwey- drey- und viertheiligen, und 2) in den zwey- und dreygliedrigen Takt. Auch die Eintheilung in gerade zwey- und dreygliedrige, und in ungerade zwey- und dreygliedrige Taktarten trifft man in manchen Lehrbüchern an. Eben so bringen einige Tonlehrer die Taktarten in drey Klassen, und rechnen zur ersten die Taktarten, welche sich in vier gleiche Theile (Zeiten) theilen lassen; zur zweyten die, welche in drey gleiche Theile zergliedert werden können, und zur dritten die zusammengesetzten. Noch Andere nehmen 1) einfache oder ursprüngliche, 2) vermischte, und 3) zusammengesetzte Taktarten an. Der Kürze wegen übergehe ich alle diese, so wie verschiedene andere Klassifikationen, und bleibe bey der §. 93. angenommenen Eintheilung der Taktarten.

§. 99.

Die einfachen geraden Taktarten zerfallen in zwey Unterabtheilungen; zur ersten gehören a) die von zwey, und zur zweyten b) die von vier Zeiten.

a) Gerade Taktarten von zwey Zeiten sind:

1) Der jetzt beynahe gar nicht mehr gebräuchliche Zweyeintel- oder der große Allabrevetakt: $\frac{2}{1}$ oder 𝅜; 2) der Zweyzweytel- oder der kleine (gemeine) Allabrevetakt: $\frac{2}{2}$ oder 𝅗𝅥*), auch 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥; 3) der Zweyviertel-takt: $\frac{2}{4}$; und 4) der Zweyachteltakt: $\frac{2}{8}$.

b) Gerade Taktarten von vier Zeiten sind:

5) Der Vierzweyteltakt: $\frac{4}{2}$ oder 𝅝, welcher aber oft mit dem großen Allabrevetakte verwechselt wird; 6) der große Viervierteltakt: C, oder bestimmter: $\frac{4}{4}$, (dessen kürzeste Noten die Achtel sind,) hat eine langsame Bewegung, und erfordert einen kräftigen, schweren Vortrag;

7)

*) Ehedem wurde diejenige Taktart, die aus vier Minimen (halben Taktnoten) bestand, und gegenwärtig der Vierzweyteltakt ꝛc. genannt wird, als eine Haupttaktart durch den ganzen Zirkel (○) angedeutet; daher wählte man zur Bezeichnung des Zweyzweytel- oder Vier-

7) der gemeine, schlechte, gerade, kleine Viervierteltakt: C; 8) der Vierachteltakt: $\frac{4}{8}$. Hierzu können noch gerechnet werden: $\frac{8}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{8}{16}$, $\frac{4}{16}$, und in so fern nur von zwey und vier Hauptzeiten die Rede ist: $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$; $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$.

Zusammengesetzte gerade Taktarten sind:

1) Der Sechsvierteltakt: $\frac{6}{4}$ von zwey Hauptzeiten, jede in drey kleinere (Theile, Glieder) eingetheilt; 2) der Zwölfvierteltakt: $\frac{12}{4}$; 3) der Sechsachteltakt: $\frac{6}{8}$; und 4) der Zwölfachteltakt: $\frac{12}{8}$. Noch kann man hierzu zählen: $\frac{24}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$; so wie auch C und $\frac{4}{8}$ aus kleinern Taktarten zusammengesetzt seyn können.

§. 100.

Ungerade einfache Taktarten oder wirkliche Tripeltakte*) sind:

1) Der Dreyzweyteltakt: $\frac{3}{2}$; 2) der Dreyvierteltakt: $\frac{3}{4}$; und 3) der Dreyachteltakt: $\frac{3}{8}$. Außer diesen können noch hinzu kommen: $\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{16}$.

Ungerade zusammengesetzte Taktarten sind:

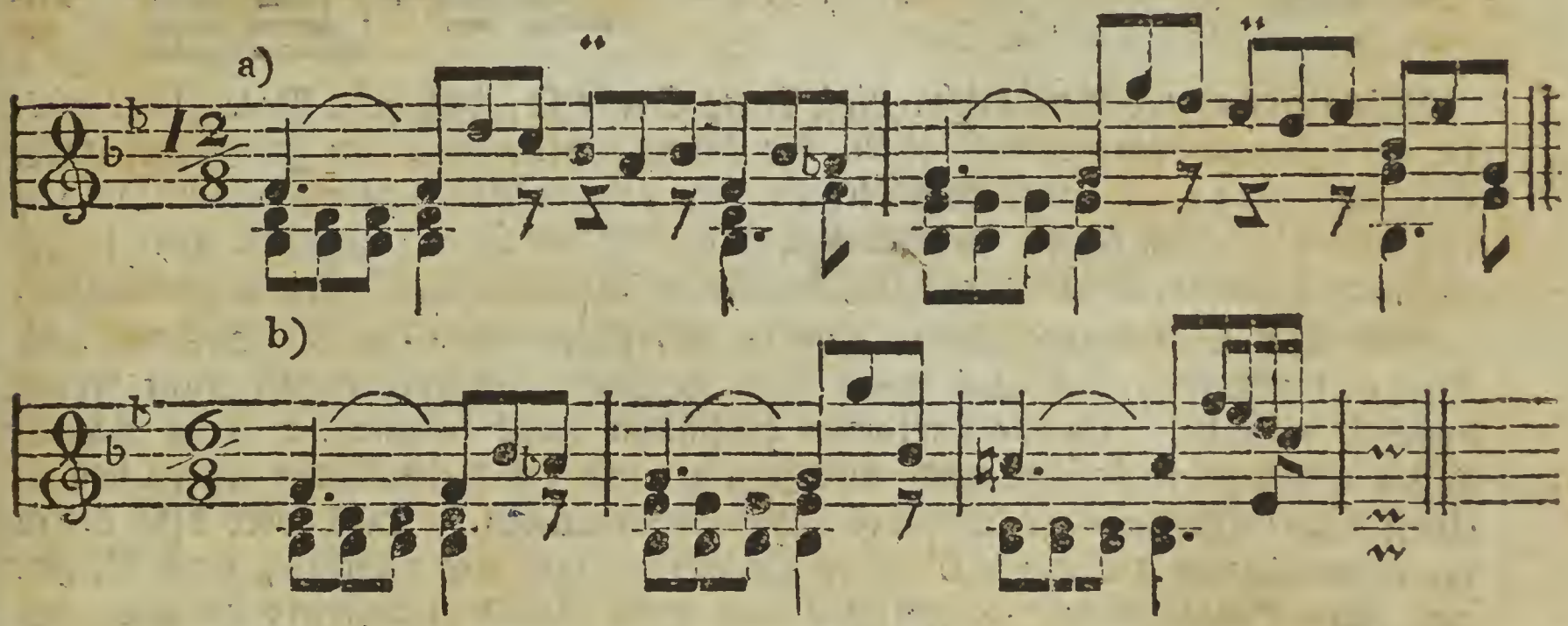
4) Der Neunvierteltakt: $\frac{9}{4}$; 5) der Neunachteltakt: $\frac{9}{8}$; zu welchen noch $\frac{9}{16}$ gezählt werden kann.

Verschiedene dieser genannten Taktarten sind jetzt nicht mehr gebräuchlich, und werden von einigen neuern Tonlehrern und Komponisten als höchst überflüssige

Viervierteltaktes nur einen halben Zirkel C, welcher nach und nach in unser jetzt gebräuchliches C umgeformt worden ist. Der Strich durch dieses Taktzeichen (¢) wird aber, bey genauer Bezeichnung, nicht etwa bloß der Zierlichkeit wegen beygefügt, sondern er zeigt eine ungefähr noch einmal so geschwinde Bewegung, nämlich den so genannten Allabrevetakt an. Nur ziehen viele Notenschreiber ꝛc. welchen der Unterschied zwischen dem C und ¢ nicht bekannt ist, bloß aus Gewohnheit und in jedem Falle, den Strich durch das C; Andere hingegen lassen ihn auch da weg, wo er eigentlich stehen sollte. Dieser Strich ist sonach ein sehr trügliches Kennzeichen des Allabrevetaktes, den die Komponisten sicherer durch $\frac{2}{2}$ bezeichnen würden. — Außer der geschwindern Bewegung ist das Alla breve (oder Alla capella) von dem gemeinen Viervierteltakte (C) noch darin verschieden, daß jenes zwar auch vier Viertel, aber nur zwey Zeiten enthält, (wo also die halben Taktnoten Theile, die Viertel aber Glieder sind;) da hingegen der Viervierteltakt wirklich aus vier Zeiten besteht. Eine genauere Beschreibung des Allabreve wird in dem Abschnitte von der Bewegung vorkommen.

*) Die Benennung Tripeltakt gebraucht zwar auch Marpurg, z. B. in der Anleitung zum Clavierspielen, S. 17. und in der Kunst das Clavier zu spielen, S. 15 ꝛc; allein im ersten Bande der kritischen Briefe, S. 103. erklärt er diese Benennung für unrichtig. — Die Taktarten, welche nur aus zwey oder vier triplirten (dreygliedrigen) Zeiten bestehen, wie $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$ ꝛc. gehören eigentlich nicht mit zu den Tripeltakten, ob sie gleich von Einigen dafür ausgegeben werden.

ge Dinge und musikalische Pedantereyen verworfen. — Es kann allerdings gegründet seyn, daß die ältern Tonlehrer zum Theil einen zu großen Werth in einige dieser Taktarten gesetzt, und davon bey weiten zu viel Wirkung erwartet haben mögen. Indeß verfallen wir dagegen, wie es denn so oft zu geschehen pflegt, in den entgegengesetzten Fehler, und schreiben alle unsere Tonstücke nur in wenigen Taktarten auf.*) Hieraus wird es ziemlich gewiß, daß bey uns der gute und charakteristische Vortrag nicht mehr so allgemein seyn kann, als ehedem, wenn wir dabey auf die Taktart wenig oder gar keine Rücksicht nehmen. Käme wirklich auf die Taktart nichts an, so müßte man ein Tonstück von vier Hauptzeiten, z. B. eins im Zwölfachteltakte, ohne Nachtheil in eine Taktart von zwey solchen Zeiten, nämlich in den Sechsachteltakt, setzen können. Allein dies wäre — der daraus entstehenden Fehler in der Komposition nicht zu gedenken — selbst für den ausübenden Musiker gar nicht gleichgültig. Denn im Zwölfachteltakte a) fällt nur auf jede erste Note des Taktes ein Hauptaccent, folglich darf das siebente Achtel nicht völlig so stark angegeben (markirt) werden, als das erste; da hingegen im Sechsachteltakte b) von sechs und sechs Achteln jedes erste, also das siebente wieder eben so stark, als das erste, accentuirt werden muß.



Hoffentlich wird man den Unterschied dieser beyden Taktarten fühlen, und davon die Anwendung auf ähnliche Fälle machen können. Was übrigens den erforderlichen Vortrag der mancherley Taktarten betrifft, das soll an seinem Orte näher bestimmt werden.

Auf-

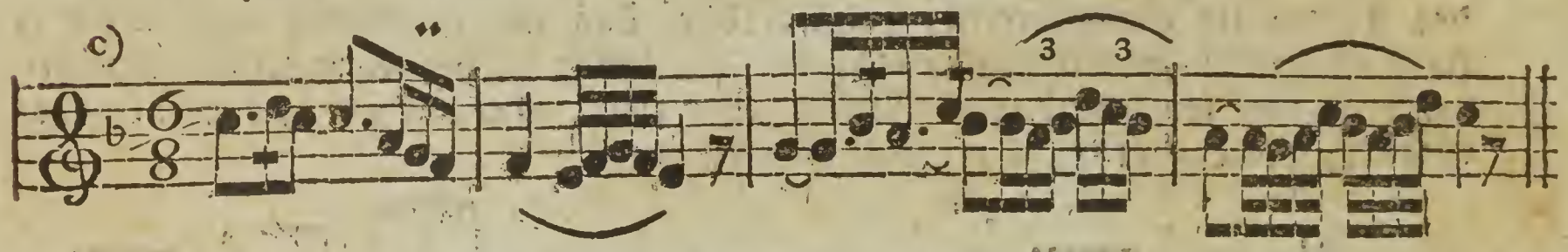
*) Ich nehme hiervon einige neuere vortreffliche Komponisten, z. B. Schulz, Reichardt u. a. m. aus, die den Unterschied gewisser, sich gleich scheinenden, Taktarten für wesentlich halten, und Tonstücke im $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{16}$ ꝛc. schreiben. Wenn aber der übrigens scharfsinnige Rousseau und seine Anhänger nicht so feine Praktiker waren, daß sie die Verschiedenheit des Charakters, der Bewegung ꝛc. mancher sich gleich scheinenden Taktarten empfanden: so folgt doch hieraus keinesweges, daß Andere diese Verschiedenheit nun auch nicht fühlen sollten.

Hier bemerke ich übrigens noch, daß man die Taktarten, die aus fünf oder sieben Zeiten bestehen, z. B. $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$ ꝛc. $\frac{7}{2}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$ u. dgl. deswegen nicht für brauchbar gefunden hat, weil dabey keine Abtheilungen in Hälften statt finden. „Die ungerade Taktart

heißt

Auffallend ist es, daß auch ein übrigens sehr verdienter Komponist und musikalischer Schriftsteller in mehreren Lehrbüchern behauptet hat, „der Sechsachteltakt sey im Grunde mit dem Zweyvierteltakte einerley, und unterscheide sich von dieser zweytheiligen Taktart bloß dadurch, daß ein Viertel nicht in zwey, sondern in drey Achtel zergliedert werde u. dgl. m." Dies kann zwar zuweilen, z. B. wenn ein Tonstück im Sechsachteltakte aus lauter Achteln besteht ꝛc. der Fall seyn; allein im Allgemeinen ist diese Behauptung offenbar unrichtig. Denn es giebt sehr viele Tonstücke im Sechsachteltakte, die ohne ganz neue Notengattungen einzuführen, z. B. ohne Triolen, die aus mehr als drey Noten von verschiedener Länge bestehen ꝛc. schlechterdings nicht einmal in den Zweyvierteltakt versetzt werden können, daß sie nämlich unverändert dieselben Tonstücke bleiben; gesetzt auch, man wollte dabey auf die übrigen Verschiedenheiten in Ansehung des Charakters u. a. m. keine Rücksicht nehmen. Zum Beweise rücke ich hier bloß den Anfang eines Andante ein.

c)

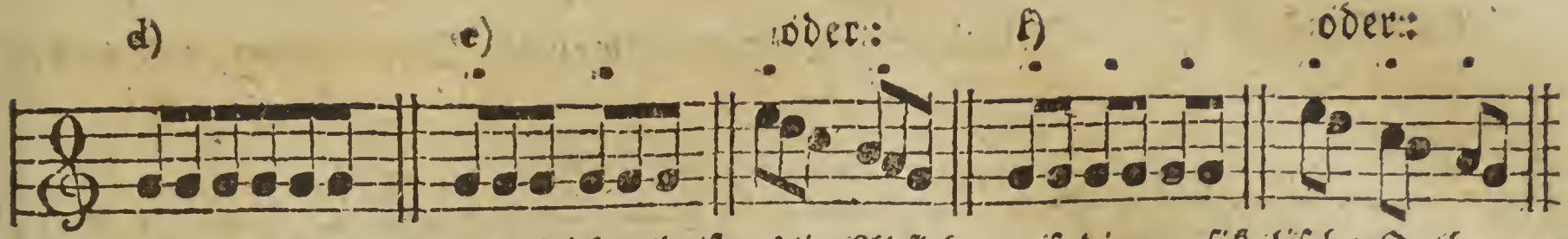


Wie wäre es wohl möglich, diese kurze Stelle so, daß jede Note ebendieselbe verhältnißmäßige Länge gegen die übrigen behielte ꝛc. im Zweyvierteltakte aufzuschreiben? — Eine Widerlegung der obigen Behauptung schien mir um so viel nöthiger zu seyn, da vielleicht Mancher durch das Ansehen eines so geschätzten Tonlehrers zu der nämlichen irrigen Meinung verleitet werden könnte.

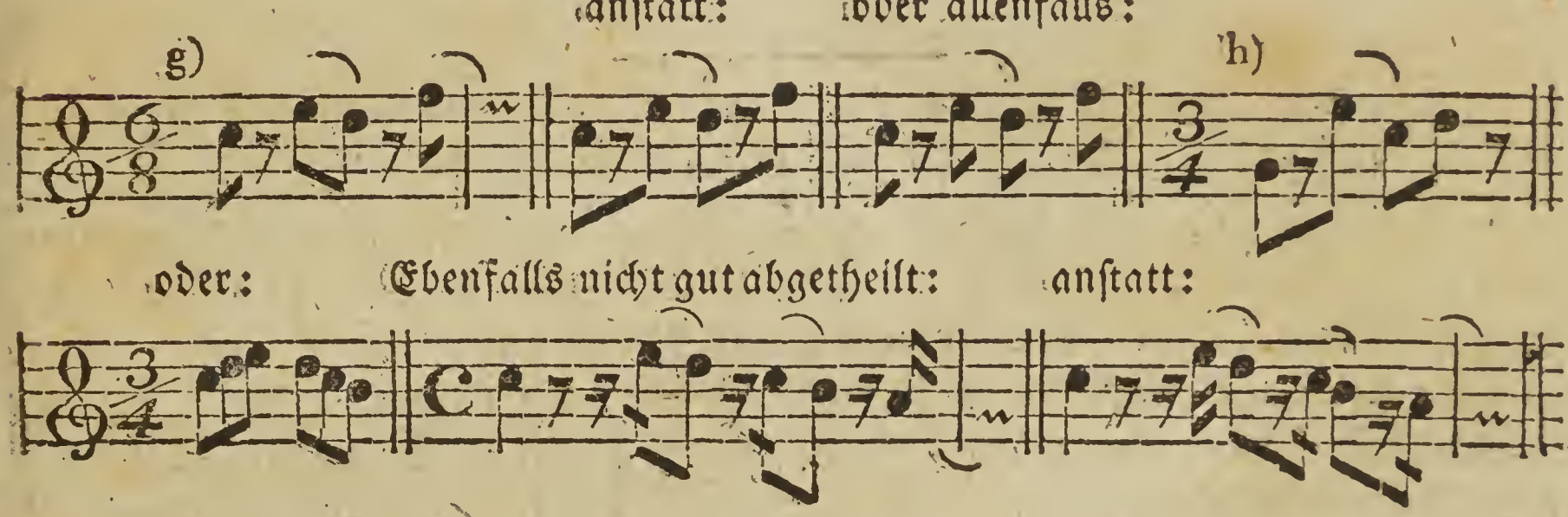
Hier nur noch einige Worte über die Verschiedenheit des Sechsachtel- und Dreyvierteltaktes, da auch diese sehr merkliche Verschiedenheit nicht Jeder deutlich einsieht. Beyde Taktarten enthalten zwar bekanntlich sechs Achtel; daher wäre es in so fern noch unbestimmt, ob die sechs Noten unten bey d) einen Sechsachtel- oder Dreyvierteltakt ausmachten. Dies wird bloß durch die Accentuation entschieden. Der Sechsachteltakt hat nämlich, nach S. 80. nur zwey Hauptzeiten, wovon jede aus drey Gliedern besteht; da hingegen der Dreyvierteltakt in drey zweygliedrige Theile zerfällt. Folglich hat der Spieler im $\frac{6}{8}$ nur das erste und vierte e), im $\frac{3}{4}$ hingegen das erste, dritte und fünfte Achtel ein wenig zu accentuiren f).

d)

(heißt es in Sulzers allg. Theorie unter Tact,) „kann niemals weder mehr noch weniger „als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Haupt„zeiten ermüdend, unfaßlich, und daher in der Musik nicht angenommen ist." Marpurg erklärt im ersten Bande der kritischen Briefe über die Tonkunst, S. 122. solche Taktarten für nichts anders, als „für eine Vermischung des geraden und ungeraden Tak„tes, indem z. B. im Fünfvierteltakte der Drey- und Zweyvierteltakt ꝛc. beständig mit „einander abwechseln." Er setzt hinzu: „Und wie nimmt das Gehör diese beständige Ab„wechselung an? Mit dem äußersten Verdruß und Widerwillen." Indeß giebt es doch „verschiedene, vorzüglich ältere, Tonstücke in solchen fünftheiligen Taktarten. Unter den neuern Tonsetzern hat, außer Kirnbergern, auch Reichardt (im vierten Stücke der Cäcilia, S. 9.) von dem Fünfzweyteltakte Gebrauch gemacht.

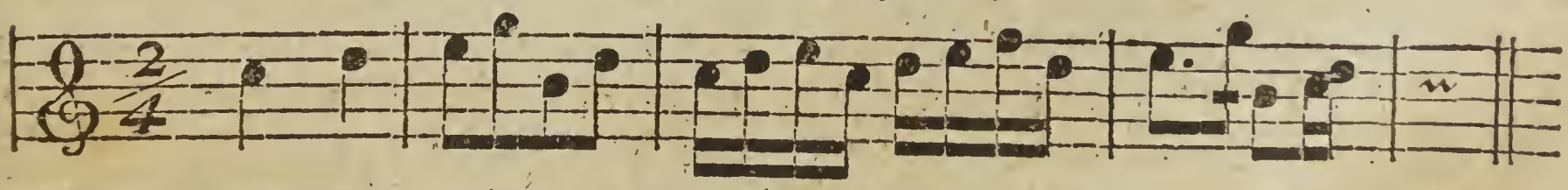


Hieraus erhellet zugleich, daß es in Absicht auf die musikalische Orthographie nicht zu billigen ist, wenn im Sechsachteltakte das dritte und vierte Achtel, vermittelst des Hakens an den Noten, mit einander verbunden werden, wie in dem nachstehenden Beyspiele g); obgleich dieses Verbinden der beyden, nicht zu Einem Haupttakttheile gehörigen Noten — wodurch der Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleitet werden kann — in verschiedenen neuern Werken öfter vorkommt. Wer würde aber wohl im Dreyvierteltakte die Abtheilung bey h) billigen? Und doch müßte sie im $\frac{3}{4}$ eben so gut statt finden können, als jene bey g) im Sechsachteltakte.



§. 101.

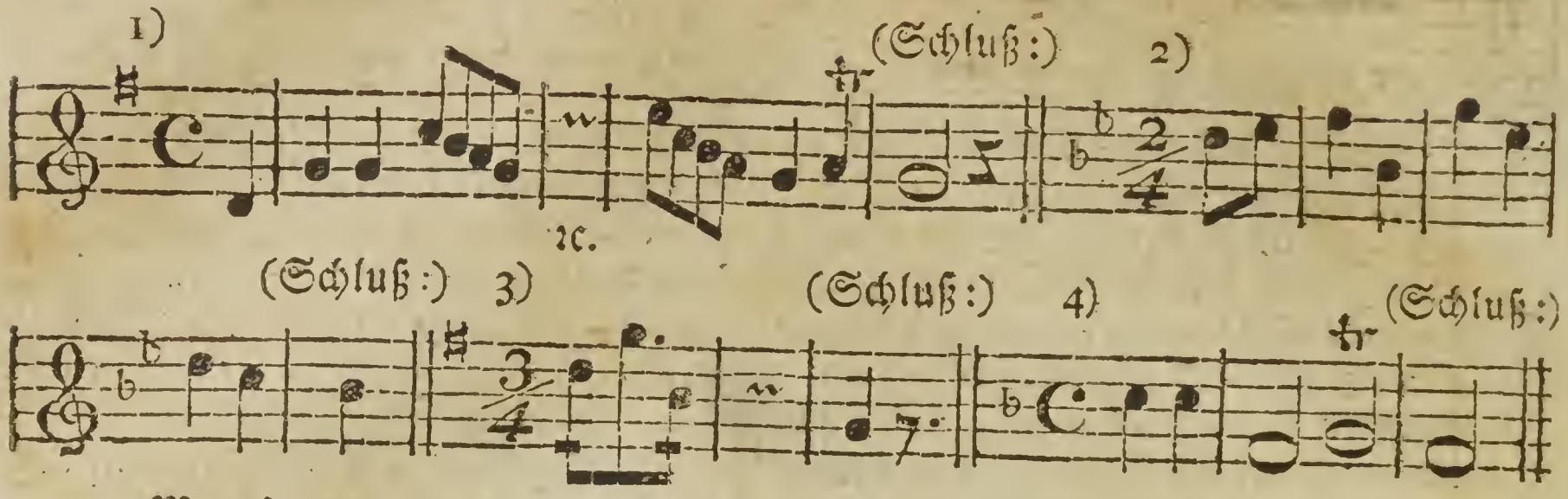
Wenn ein Takt vollständig ist, d. h. wenn die zu Anfange des Tonstückes bestimmten Takttheile (in dem nachstehenden Beyspiele zwey Viertel, oder an deren Stelle vier Achtel ꝛc.) jedesmal vorhanden sind: so zeigt man dies durch einen so genannten Taktstrich an.*) Daher heißen alle Noten, Pausen und Punkte, welche zwischen zwey solchen Strichen stehen, in jeder Taktart zusammen ein Takt. (Anm. zu §. 91.)



In verschiedenen Tonstücken ist der erste Takt unvollständig; die fehlenden Noten oder Pausen sind dafür im letzten Takte des Tonstückes oder eines Theiles enthal-

*) Die Taktstriche sind erst ungefähr seit 150 Jahren eingeführt worden. „Vorher (heißt es im dritten Bande der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, S. 210.) „war die „Musik sehr simpel; man sah selten andere Noten als ganze Takte, halbe Takte und Viertel,

halten, so daß der erste und letzte Takt zusammen für Einen gelten, wie in diesen Beyspielen:



Man sagt von solchen Tonstücken, sie fangen im Auftakte (in arsi) an.

---

§. 102.

Ich komme nun zu der Lehre von der Ausübung des Taktes überhaupt, oder wie man den Anfänger taktmäßig spielen lehren kann. Es ist zwar keine Kleinigkeit, und erfordert nicht wenig Mühe und Geduld, demjenigen, welcher nicht viel natürliches Taktgefühl hat, die richtige Eintheilung der Noten und Pausen nach ihrer verschiedenen Geltung beyzubringen; indeß kann man dem Schwächern doch auch hierin durch mancherley Vortheile zu Hülfe kommen, wie ich bald zeigen werde.*)

Der

„tel, wenige Achtel und fast niemals Sechzehntheile. Da die Eintheilung der Noten nun „nicht so ungleich war, so konnte man sich auch leichter in den Takt finden." Viele unserer jetzigen Tonstücke würden, bey verschiedenen Taktarten und Notengattungen, ohne Taktstriche unstreitig schwer in den Takt einzutheilen seyn. Die Ausübung der Musik ist daher durch die Einführung der Taktstriche allerdings sehr erleichtert worden; und nur selten werden etwa in Tonstücken für den Gesang, aus deklamatorischen und andern Gründen, die Taktstriche weggelassen.

*) Man gebe nicht gleich alle Hoffnung auf, wenn der Anfänger häufig Fehler im Takte macht; wenn er die richtige Eintheilung in dieser oder jener Taktart nicht sogleich treffen kann; wenn er die vorgeschriebenen Noten in gewissen verführerischen Stellen noch einmal so geschwind spielt, als es ihre Geltung erfordert u. s. w. Bey allen diesen Fehlern kann jemand noch immer Anlage zum Takthalten haben. Denn die völlige Sicherheit darin kommt erst spät, und durch viele Uebung in mancherley Taktarten. Wer aber den guten und schlechten Takttheil auch alsdann, wenn man ihn darauf aufmerksam gemacht hat, nicht unterscheiden kann; wer statt des Dreyachteltaktes Zweyvierteltakt schlägt; wer sogar nicht einmal gleiche Zeiträume abtheilen kann u. dgl. von dem ist in der That wenig zu erwarten. Reichardt schreibt in der kleinen Schrift: Ueber die Pflichten des Virtuosen, Violinisten, S. 29: „Tritt der Junge falsch nieder, so muß er keine Musik lernen." Man sieht jedoch ohne mein Erinnern, daß Reichardt unter dem falsch nur das Niedertreten auf schlechten Takttheilen ꝛc. verstanden haben will. Denn in längern und zu-

sam-

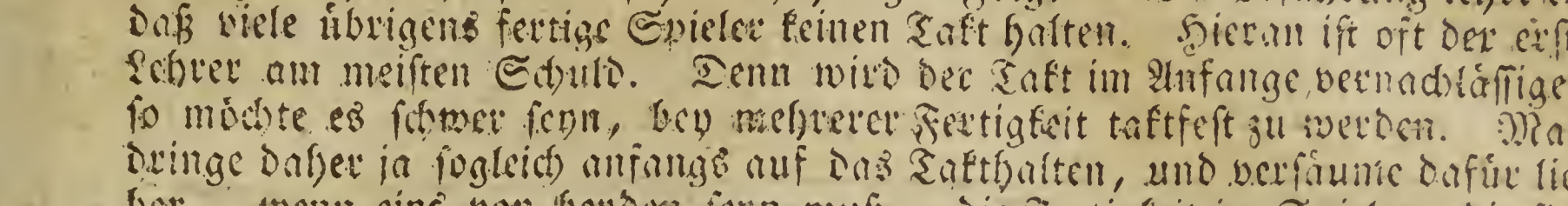
Der Grundsatz: Mit Anfängern braucht man es in Rücksicht des Taktes so genau nicht zu nehmen, ist von sehr nachtheiligen Folgen. Die Erfahrung lehrt es, daß viele übrigens fertige Spieler keinen Takt halten. Hieran ist oft der erste Lehrer am meisten Schuld. Denn wird der Takt im Anfange vernachlässiget, so möchte es schwer seyn, bey mehrerer Fertigkeit taktfest zu werden. Man dringe daher ja sogleich anfangs auf das Takthalten, und versäume dafür lieber — wenn eins von beyden seyn muß — die Fertigkeit im Spielen, die sich mit der Zeit durch viele Uebung noch eher erwerben läßt.

Nicht ohne Nutzen würde es seyn, wenn der Lehrer zuweilen selbst einige Tonstücke spielte, und den Lernenden, vermittelst einer ihm vorher gezeigten Bewegung mit der Hand, den Takt dazu schlagen ließe. Daß zu dieser Uebung anfangs nur Tonstücke in einer leichten Taktart, z. B. im $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ ꝛc. gewählt werden müßten, brauche ich wohl kaum zu erinnern.

§. 103.

Bey der Erlernung des Taktes wird eine genaue Bekanntschaft mit den mancherley Notengattungen und mit ihrer verhältnißmäßigen Dauer (Länge) gegen einander vorausgesetzt. Ist diese da, so lasse man den Schüler, anfangs nur mit Einer Hand, lauter gleich lange Noten (z. B. Viertel) spielen, bis er sie auf das genaueste taktmäßig eintheilt. Die nachstehenden kurzen Beyspiele, worin die Fingersetzung äußerst leicht und über der jedesmaligen ersten Note durch eine Ziffer bemerket ist, können vielleicht zu den ersten Uebungen im Takte dienen.

No. 1.

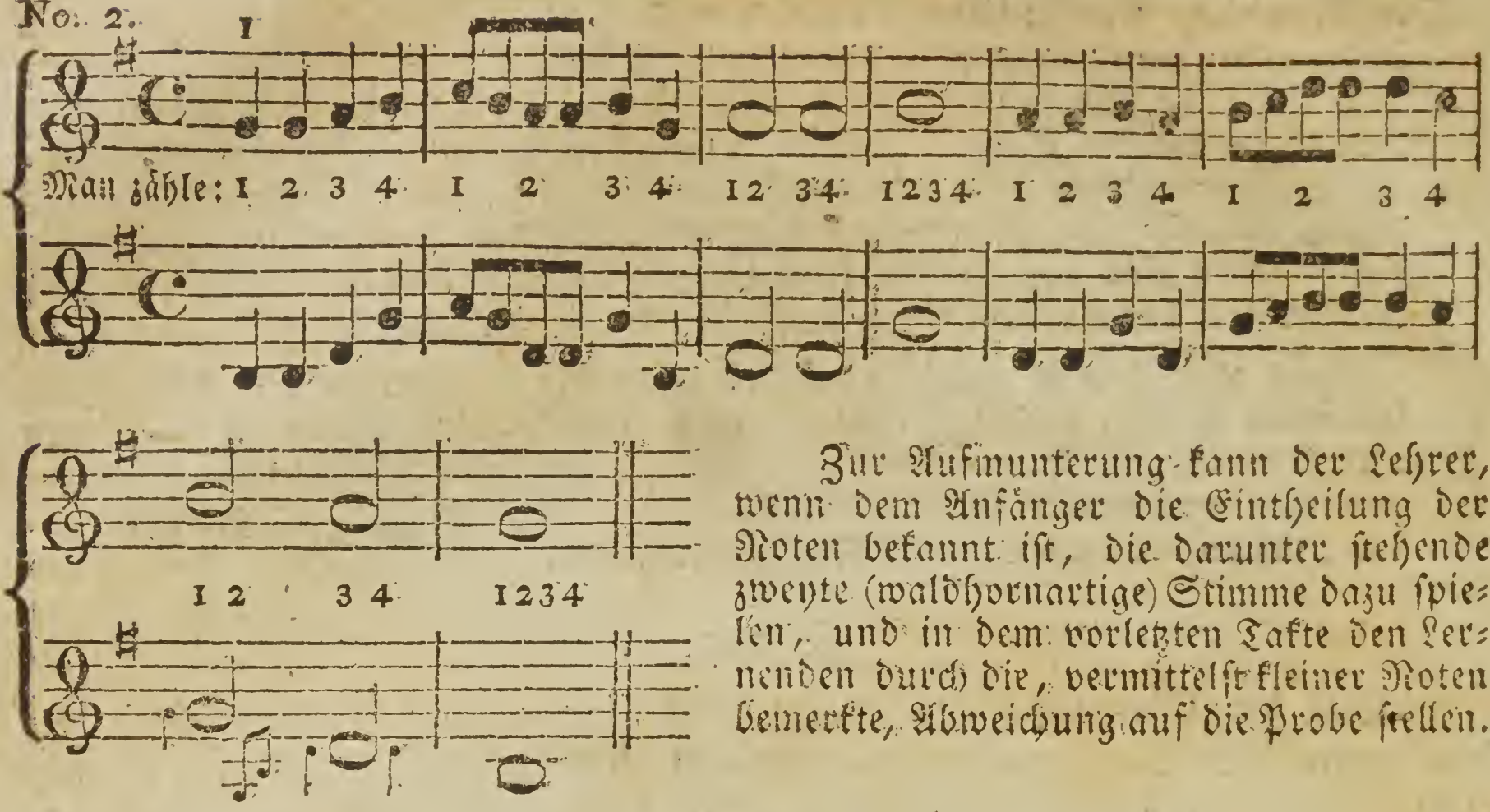


Sodann untermischt man Noten von verschiedener Geltung, wie in dem folgenden Beyspiele.

No. 2.

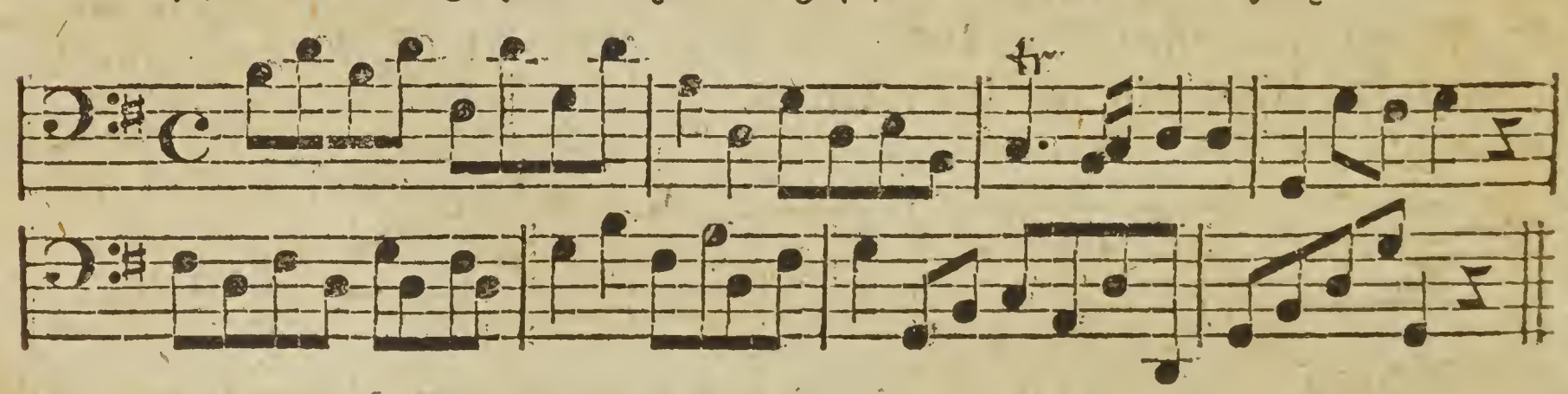
sammengesetzten Taktarten, z. B. im $\frac{6}{8}$, C, $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$ ꝛc. ist das Niedertreten in der Hälfte des Taktes öfter sehr verzeihlich, oder verräth wenigstens noch keinen völligen Mangel am Taktgefühle. Setzen doch selbst manche, zum Theil übrigens nicht schlechte, Komponisten zuweilen die Taktstriche durch ein ganzes Tonstück hindurch an die unrechten Stellen. Nur allzu oft findet man nämlich, besonders in Liedern u. dgl. die Takte so abgetheilt, daß da, wo erst zwey Viertel im Auftakte hätten stehen sollen — wie S. 90. in dem Beyspiele 4) — mit dem vollen Takte oder im Niederschlage angefangen, und sodann nicht mit dem ersten, sondern mit dem dritten Viertel geschlossen worden ist. So auch unter veränderten Umständen in verschiedenen andern Taktarten. Außerdem zeichnen gewisse Komponisten mit unter wohl gar nicht die wirklich gebrauchte Taktart, sondern z. B. $\frac{3}{8}$ anstatt $\frac{6}{8}$ ꝛc. vor, oder sie untermischen wenigstens unvermerkt einzelne Stellen aus einer andern Taktart. Nur gehört die nähere Erörterung dieses Gegenstandes nicht hierher, sondern in ein Lehrbuch der Komposition.

No. 2.



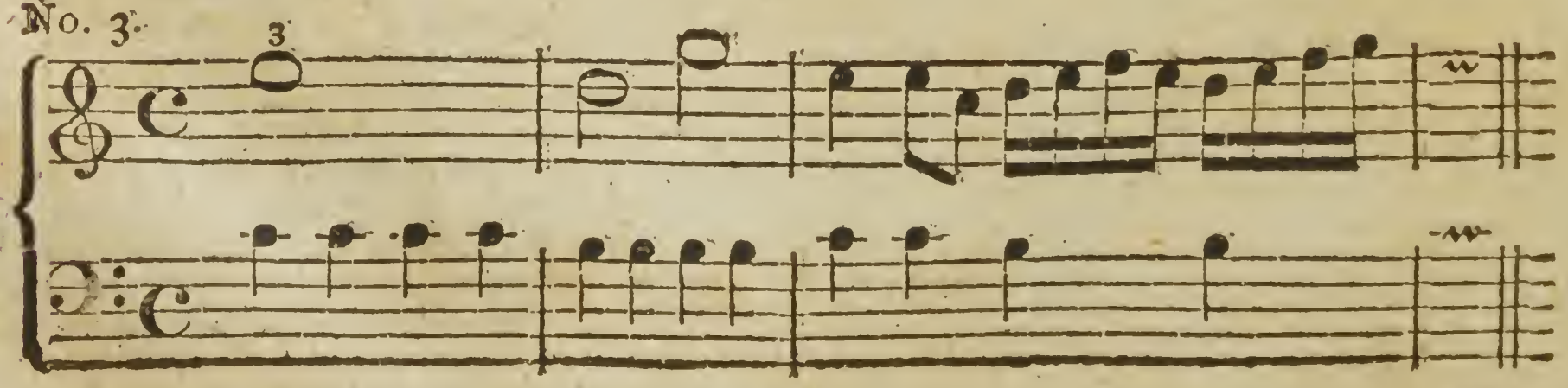
Zur Aufmunterung kann der Lehrer, wenn dem Anfänger die Eintheilung der Noten bekannt ist, die darunter stehende zweyte (waldhornartige) Stimme dazu spielen, und in dem vorletzten Takte den Lernenden durch die, vermittelst kleiner Noten bemerkte, Abweichung auf die Probe stellen.

Geht es damit, so spiele man, statt der obigen Waldhornstimme, den nachstehenden Baß dazu, damit der Anfänger daran gewöhnt werde, Töne von verschiedener Länge zu der ihm vorgeschriebenen Melodie zu hören.



Nunmehr läßt man den Schüler mit beyden Händen spielen, anfangs bloß gleich lange Noten; gegen solche lehrt man ihn alsdann mehr und weniger geltende gehörig eintheilen. Z. B.

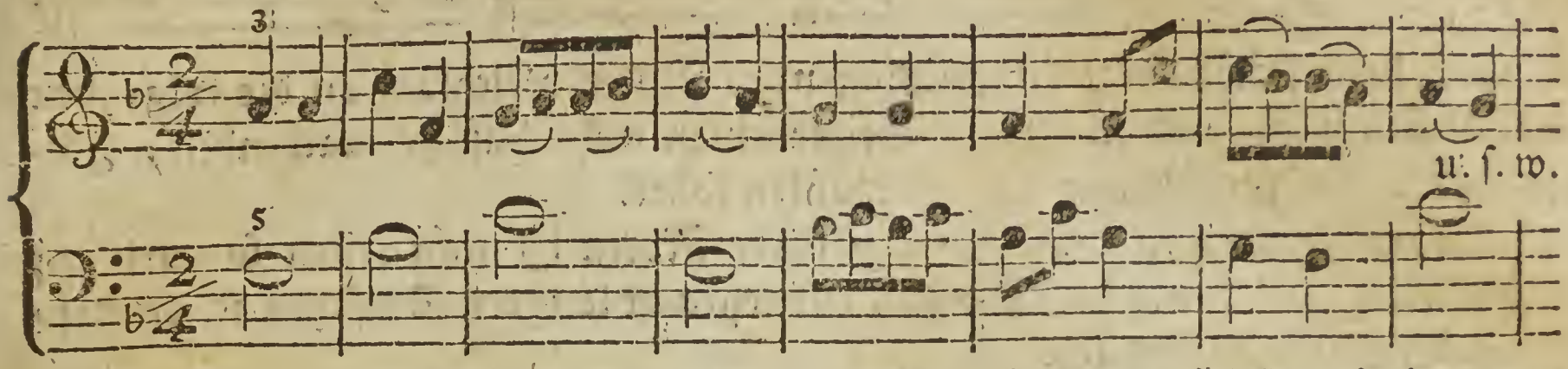
No. 3.



Wäre

Wäre nun dem Lernenden die Eintheilung nach lauter gleich langen Noten (in Einer Stimme) bekannt, so könnte man alsdann für beyde Hände wechselsweise Noten von verschiedener Geltung vorschreiben. Z. B.

No. 4. Mäßig langsam. *)

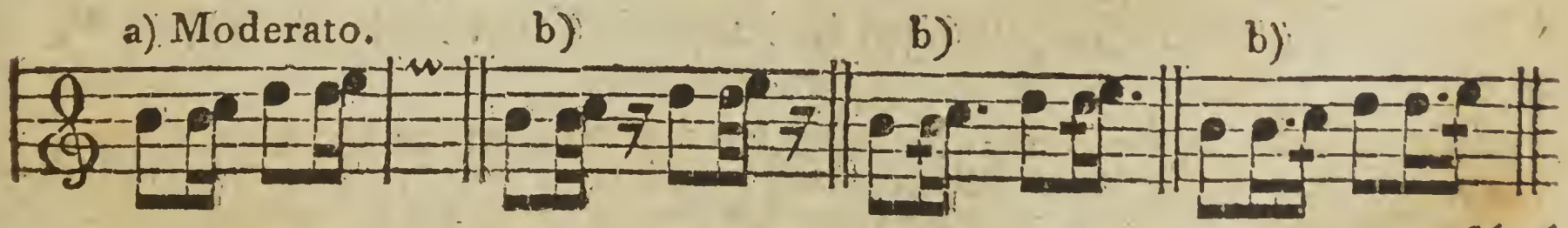


Anm. Wenn der Schüler anfängt, mit beyden Händen zu spielen, so sagt man ihm vorläufig bloß, daß die Noten auf dem obern Systeme gewöhnlich für die Rechte, und die auf der untern Notenreihe für die Linke gehören. Erst bey vorkommenden Fällen macht man ihm die, im fünften Abschnitte von der Fingersetzung angezeigten, Ausnahmen hiervon bekannt.

§. 104.

Bey den ersten Uebungen im Takte, oder vielmehr bey jeder Uebung, muß man vorzüglich die kleinern Notengattungen richtig eintheilen lassen. Denn es kann jemand den Takt im Ganzen halten, und doch in einzelnen Theilen sehr dagegen fehlen. Wer z. B. in dem Zeitraume eines Taktes alle vorgeschriebene Noten spielt, und zu Ende desselben weder zu früh noch zu spät fertig wird, der hat den Takt im Ganzen allerdings gehalten; aber einzelne Noten kann er dessen ungeachtet zu geschwind, und andere dafür zu langsam gespielt haben. Ich warne daher vor den nachstehenden und ähnlichen unrichtigen Eintheilungen.

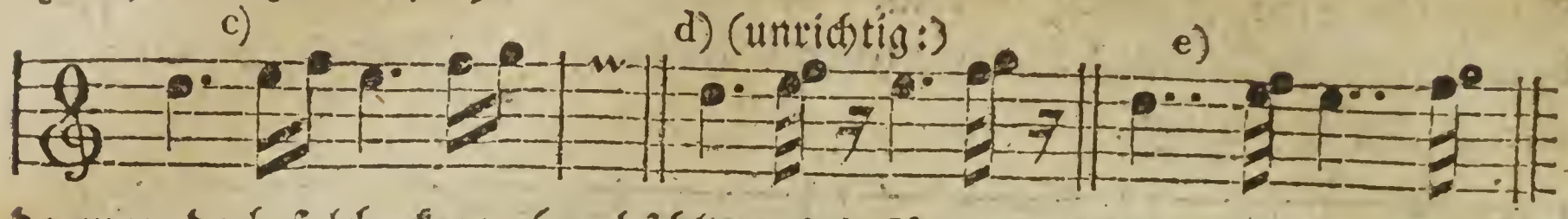
Anstatt zweyer gleichgeltenden Noten, besonders wenn eine längere vorhergeht und darauf folgt, wie in dem Beyspiele a), hört man oft eine von den unrichtigen Eintheilungen bey b).



Auch

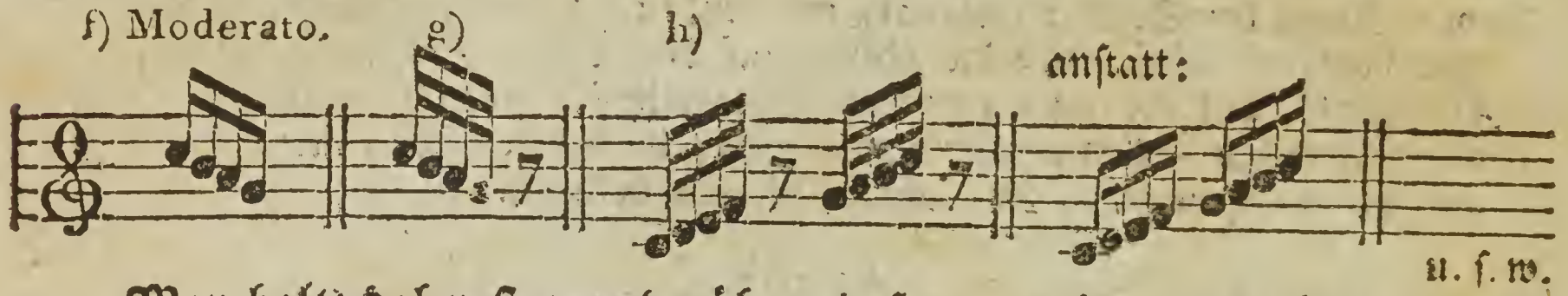
*) Hoffentlich wird man diese Beyspiele — wobey ich mich in beyden Stimmen nur auf den Umfang einer Quinte einschränken mußte — bloß nach ihrem Zwecke beurtheilen. Uebrigens dürften die Lernenden wohl schwerlich solche Fortschritte machen, daß sie sogleich von No. 2. zu 3. und 4. übergehen könnten. Hier ist aber auch nur von der Methode die Rede. Denn hinlängliche Uebungsexempel von allen Arten einzurücken, würde dies Buch sehr vertheuern.

Auch werden zwey kurze Noten nach einem Punkte c) sehr häufig so eingetheilt, wie hier bey d):



da man doch solche kurze (nachschlagende) Noten gleichsam an die folgenden anschließen muß, und in vielen, weiter unten nahmhaft zu machenden, Fällen lieber die Ausführung bey e) wählen sollte.

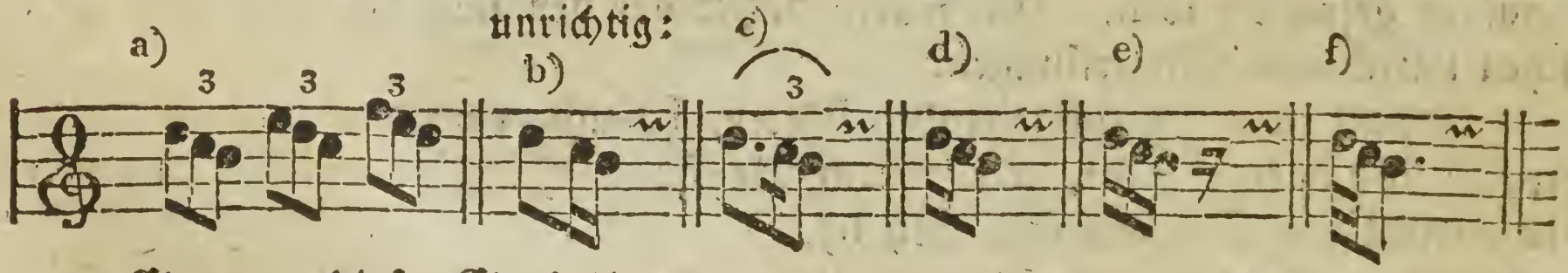
Eben so werden vier gleichgeltende Noten f) nicht selten so unrichtig eingetheilt, wie bey g). Daraus entstehen in längern Passagen ꝛc. die häßlichen Trennungen bey h).



Man halte daher strenge darüber, daß von mehreren gleich langen Noten jede ihre völlige Geltung bekomme.

§. 105.

Bey Triolen und Tripelnoten wird ebenfalls sehr häufig gefehlt. Denn Viele theilen drey gleich lange Noten a) so ein, wie bey b) c) d) e) oder f); da doch jeder erste Ton einer solchen Figur bloß einen gelinden, größtentheils kaum merklichen Accent, aber keine längere Dauer erhalten sollte.

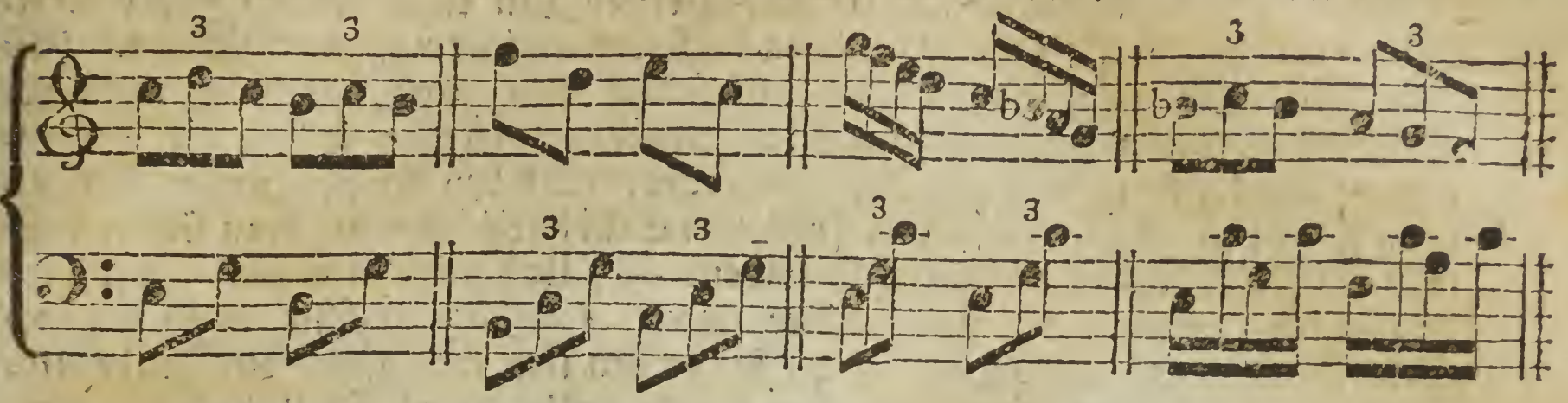


Eine von diesen Eintheilungen ist immer schlechter, als die Andere.*)

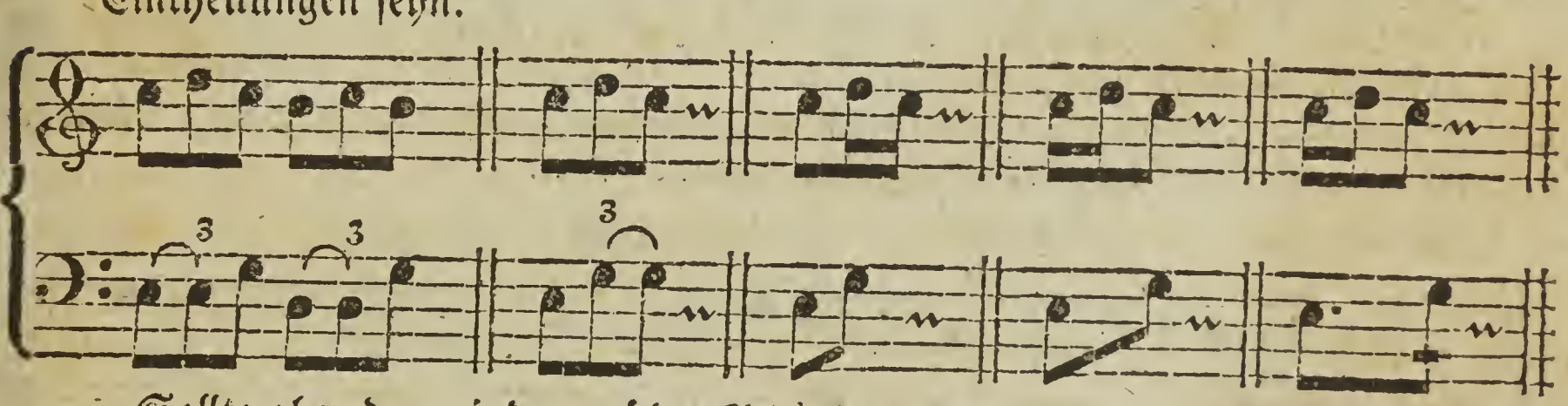
Anm.

*) In Milchmeyers Anweisung: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, steht S. 5: „Noch muß ich bey den Triolen erinnern, daß die dritte Note dem Werthe nach um et„was weniges, ich möchte sagen um einen Gedanken länger ist, als die zwey ersten. Beob„achtete man dies nicht, so würde man den $\frac{6}{8}$ Takt in einen $\frac{3}{4}$ Takt verwandeln." Wie das Letztere, ohne die Accente zu verlegen (§. 100. Anm. e) f,) möglich wäre, dies dürfte wohl Mancher nicht begreifen. Ueberhaupt kann ich in dieser Behauptung den Sinn nicht finden; besonders da sie auf die vier, insgesammt im Zweyvierteltakte stehenden, Beyspiele keine Beziehung hat. Auch darf, meines Erachtens, die letzte Note einer Triole auf keinen Fall länger seyn, als die erste und zweyte Note dieser Figur. Noch eher würde ich es allenfalls für zulässig halten, die erste Note ein wenig zu verlängern; obgleich auch dies, wie schon gesagt, der richtigen Eintheilung nicht gemäß ist.

Anm. Gegenwärtig setzen verschiedene Komponisten öfter zwey- oder viergliedrige Figuren gegen dreygliedrige ꝛc. wie in den nachstehenden Beyspielen.



Ob diese Setzart überhaupt dem Gefühl angenehm oder widrig sey, die Einheit befördere oder zerstöre ꝛc. überlasse ich, nach dem, was S. 69. f. von den Quintolen ꝛc. gesagt worden ist, Andern zur Entscheidung. Aber gewiß gehören für Anfänger solche Stellen ganz und gar nicht, besonders wenn sie in langsamer Bewegung vorkommen, worin sie wohl mancher übrigens taktfeste Spieler nicht nach ihrer richtigen Eintheilung herausbringen dürfte. Man plage daher keinen Anfänger damit; denn höchstens möchte doch nur alles, was man etwa von ihm erlangen würde, ungefähr eine von den folgenden unrichtigen Eintheilungen seyn.



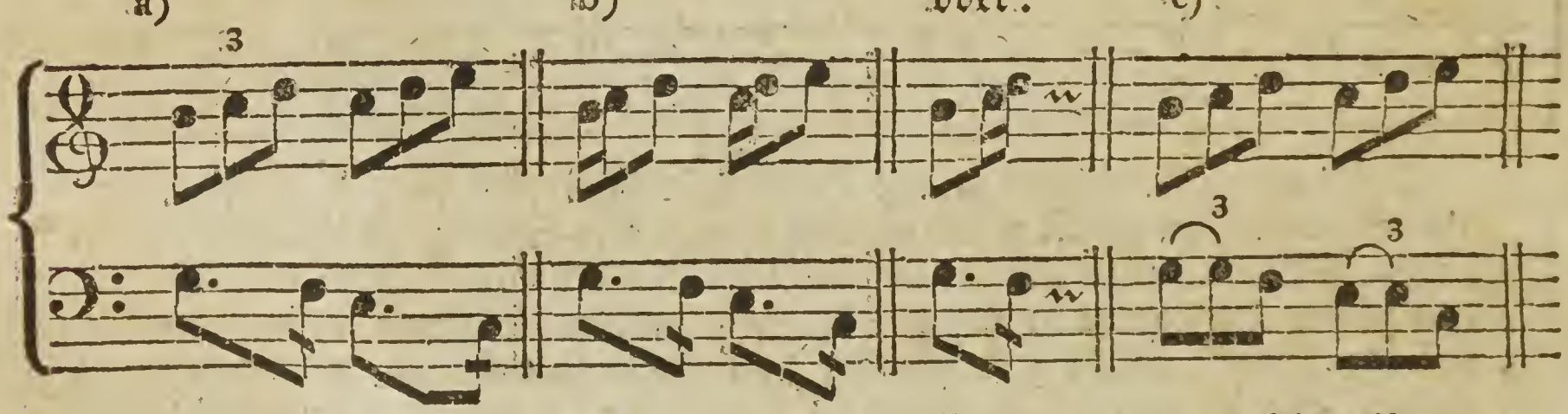
Sollte aber der minder geübte Schüler solche Stellen denn doch richtiger eintheilen lernen, so müßte man ihn wohl zuerst jede Stimme so lange einzeln üben lassen, bis er sich eine gewisse mechanische Sicherheit in beyden Händen erworben hätte. Alsdann könnte es vielleicht in beyden Stimmen zusammen glücken, besonders wenn man die Bewegung ziemlich geschwind nehmen ließe. Denn in diesem Falle ist es ungleich schwerer, langsam zu spielen, als geschwind; weil das einander gleichsam entgegen Arbeitende in geschwinder Bewegung nicht so merklich wird. Außerdem könnte man auch anfangs etwa die in den nachstehenden Beyspielen klein gedruckten Noten pausiren, und bloß die Viertel spielen lassen.

ꝛc.

Denn

Denn ich besorge, daß die richtige Ausführung ähnlicher Stellen nur erst bey mehrerer Fertigkeit gelingen dürfte. Auch dadurch, daß man jeden mit der andern Stimme zusammen treffenden ersten Ton einer solchen Figur merklich accentuirt, wird die Eintheilung derselben einigermaßen erleichtert. Indeß bleibt doch — besonders bey langsamer Bewegung, und wo nicht absichtlich ein gewisses Widerstreben ꝛc. ausgedruckt werden soll — die Verbindung solcher Notengattungen mit einander, auch bey der genauesten Eintheilung derselben, nach meinem Gefühl eine Schönheit, an die man sich erst gewöhnen muß, um sie erträglich zu finden. — Und wenn *Marcello* (wie dies in Gerbers Lexicon der Tonkünstler unter *Adolfati* erzählt wird) wirklich zuerst drey Noten gegen zwey setzte, so werden ihm wenigstens angehende Klavierspieler für diese Erfindung eben keinen sonderlichen Dank wissen. Beyspiele von solchen ungleichartigen (heterogenen) Zusammensetzungen findet man jetzt nur allzu häufig; aber einige von Mozart, z. B. im zweyten Hefte, S. 20, 54. u. a. m. zeichnen sich in Ansehung der Schwierigkeiten vorzüglich aus.

Die Eintheilung punktirter Noten gegen Triolen hat ebenfalls Schwierigkeiten, und ist daher von dem Anfänger auch nicht auf das genaueste zu verlangen. In dem Beyspiele a) sollten die Sechzehntheile erst nach der letzten Note der Triole gespielt werden, und zwar so, daß zwischen den beyden Triolen keine Lücke entstände; allein gewöhnlich theilen sie Anfänger so ein, wie bey b). Dafür wäre es aber noch besser, man ließe an der Dauer des Punktes etwas fehlen, und schlüge das Sechzehntheil zur dritten Note der Triole an, wie bey c). Diese letztere Eintheilung mögen auch wohl verschiedene Komponisten bey ähnlichen Fällen voraus setzen.



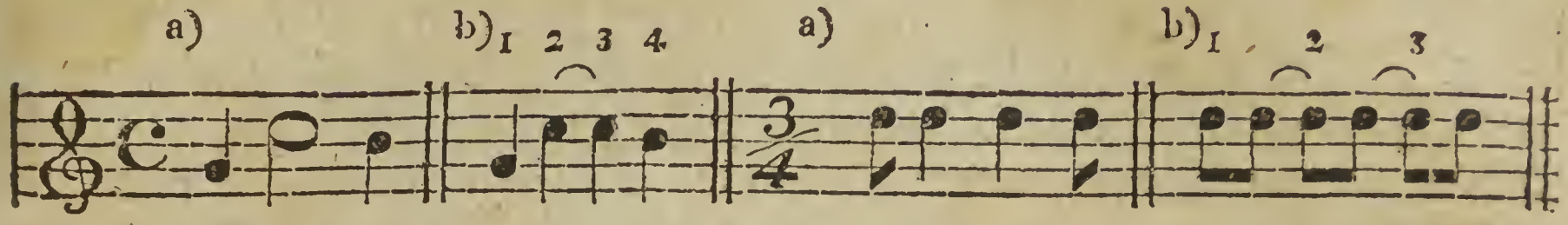
In Tonstücken von heftigem ꝛc. Charakter, worin viele punktirte Noten vorkommen, würde die letztere Eintheilung zwar dem Ganzen nicht entsprechen; aber solche Stücke gehören auch nicht für Anfänger.

§. 106.

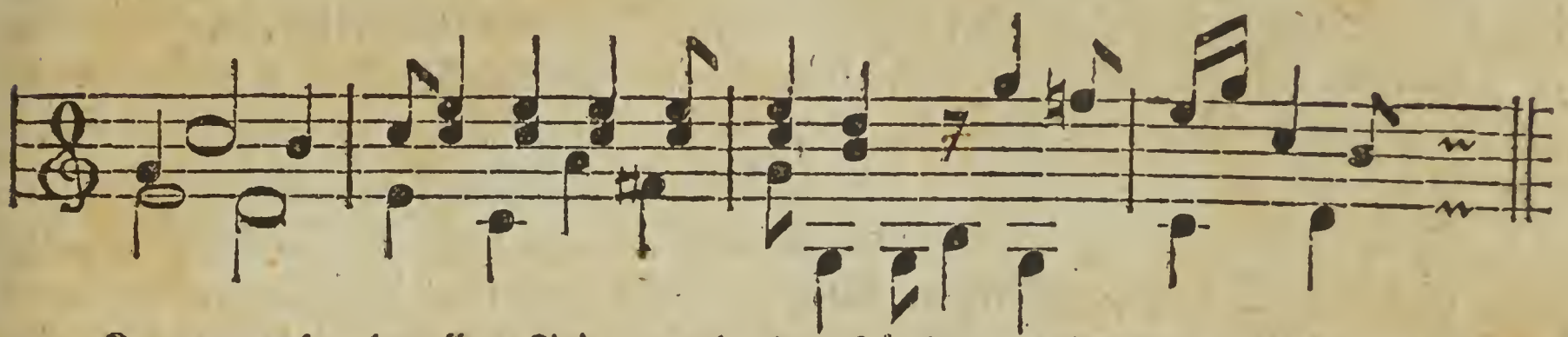
Synkopirte (rückende*) durchschnittene) Noten nennt man diejenigen, welche bey dem Auszählen der Takttheile oder Glieder in Gedanken zertheilt werden müssen, oder wovon die Eine Hälfte zum vorhergehenden, die An-

*) Die Benennung rückende Noten (Rückungen) bezieht sich auf das Verrücken der Takttheile oder Taktglieder von der ihnen eigentlich zukommenden Stelle; denn der gute Takttheil

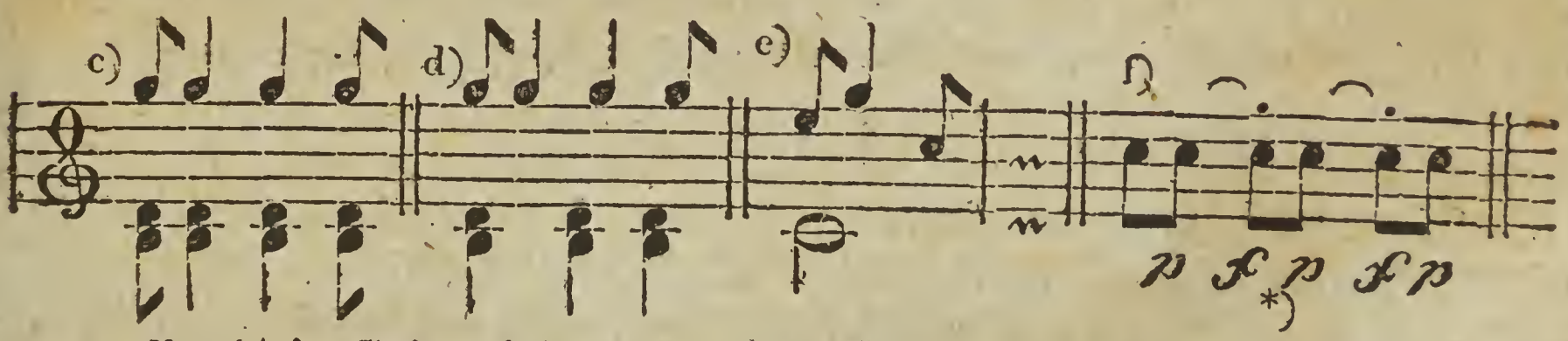
Andere aber zum folgenden Takttheile ꝛc. gehört. Bey a) sind solche synkopirte Noten, die man sich bey dem Auszählen der Takttheile so zertheilt vorstellen müßte, wie bey b).



Die Eintheilung der synkopirten Noten ist auf dem Klaviere nicht so schwer zu erlernen, als auf verschiedenen andern Instrumenten, weil in den Tonstücken für das Klavier gemeiniglich irgend eine Stimme mit der zweyten Hälfte dieser Noten, folglich mit einem Takttheile oder Gliede eintritt, wodurch das Takthalten merklich erleichtert wird, wie in dem folgenden Beyspiele.



Kommen aber in allen Stimmen beyder Hände zugleich solche synkopirte Noten vor, wie hier bey c), oder tritt wenigstens keine Stimme mit dem jedesmaligen Takttheile ꝛc. ein, wie bey e): so kann man allenfalls eine Zeit lang die Viertel im Basse dazwischen anschlagen d), oder sie mit dem Fuße bemerken lassen u. dgl. m.



Bey dieser Gelegenheit merke man vorläufig, daß es fehlerhaft ist, die synkopirten Noten so vorzutragen, wie oben bey f). Denn der gute Takttheil ꝛc. soll bey dieser Art Noten absichtlich nicht durch eine Verstärkung des Tones fühlbar gemacht werden. Mehr hiervon im Kapitel vom Vortrage.

§. 107.

theil ꝛc. wird in die Zeit des vorhergehenden schlechten versetzt. Oder mit andern Worten: Ein Ton, dessen erste Hälfte mit dem guten Takttheile eintreten sollte, tritt schon mit dem vorhergehenden schlechten Takttheile ein. Eben dies gilt auch von den Taktgliedern.

*) Ein Fehler, welchen verschiedene Instrumentisten sehr häufig begehen, und wodurch der Absicht des Komponisten gerade entgegen gearbeitet wird.

§. 107.

Der Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes giebt es verschiedene. Man kann z. B. anfangs dem Schüler während des Spielens die Viertel ꝛc. laut vorzählen, und ihn, nach einiger erlangten Fertigkeit, selbst mit zählen lassen. Kann er noch nicht zugleich spielen und taktmäßig zählen — denn beydes zugleich dürfte dem Anfänger vielleicht zu schwer seyn — so spiele der Lehrer in jeder Stunde einige Tonstücke, und überlasse indessen dem Lernenden das Zählen allein. Auch diese Uebung ist nicht ohne Nutzen; denn der Schüler lernt unter andern dabey nach gleich langen Zeiträumen zählen, und bey dem Nachlesen die Noten nach ihrer Geltung berechnen u. dgl.

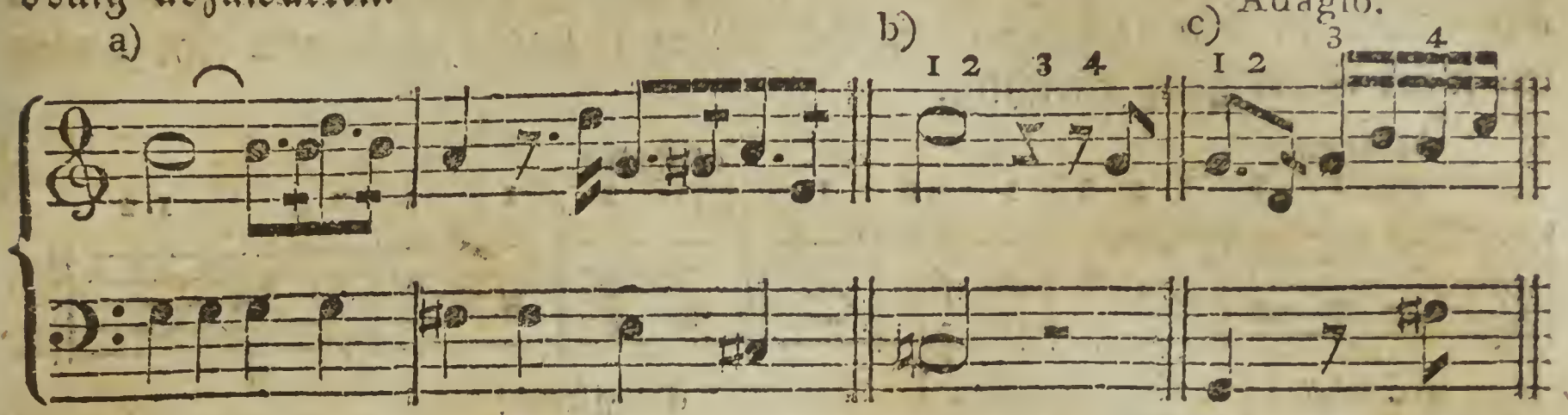
Andere rathen, man solle den Lernenden die Takttheile oder Glieder mit dem Fuße gelinde abtheilen lassen. Dieses Hülfsmittel ist sehr gut, und bey der Erlernung verschiedener Instrumente fast unentbehrlich; nur dürfte es bey dem Klavierspielen, besonders wenn für beyde Hände Noten von verschiedener Geltung vorgeschrieben sind, nicht immer so leicht anzuwenden seyn, als bey dem Spielen der Violine, Flöte u. dgl. Die Takttheile durch eine Bewegung mit der Hand bemerken zu lassen — so bequem dies auch von dem Sänger geschehen kann — fällt bey dem Klavierspielen von selbst weg. Will man dem schwächern Schüler durch das Taktschlagen zu Hülfe kommen, oder ihm, nach Löhleins Methode, die Viertel ꝛc. durch einen gelinden Druck auf die Achsel fühlbar machen, so kann das ebenfalls, wenigstens bey schwer einzutheilenden Stellen, seinen Nutzen haben. Auch das Mitspielen in der Oktave, oder auf einem andern Instrumente, wird von Einigen empfohlen, und was dergleichen Vortheile mehr sind.*)

§. 108.

Fängt der Lernende an, sicherer zu werden, so gebraucht man das Hülfsmittel, woran er gewöhnt ist, nicht mehr bey allen Stellen. Man kann z. B. bey vielen Noten von gleicher Geltung, oder bey der Wiederholung eines Theiles ꝛc. versuchen, ob der Schüler im Stande ist, ohne das Zählen Takt zu halten. In manchen Fällen trägt der Baß viel zur Erleichterung der, außerdem für den Anfänger schwer zu treffenden, Eintheilung bey, wie in dem Beyspiele a), und dann ist das Zählen überflüssig. Aber bey solchen und ähnlichen Stellen, wie die bey b) und c) sind, lasse man ja schon die mit dem ersten Takttheile ꝛc. eintretende Note mit zählen, und nicht etwa erst bey

*) Stöckels Chronometer bringe ich hauptsächlich deswegen nicht mit in Vorschlag, weil wohl nur wenig Lernende diesen, in anderer Rücksicht (S. 107.) sehr zu empfehlenden, Zeit- oder Taktmesser besitzen dürften. —

bey der Pause b) oder bey dem Punkte c) zu zählen anfangen; denn die meisten Anfänger pflegen die Geltung der längern Noten und Pausen nicht völlig abzuwarten.

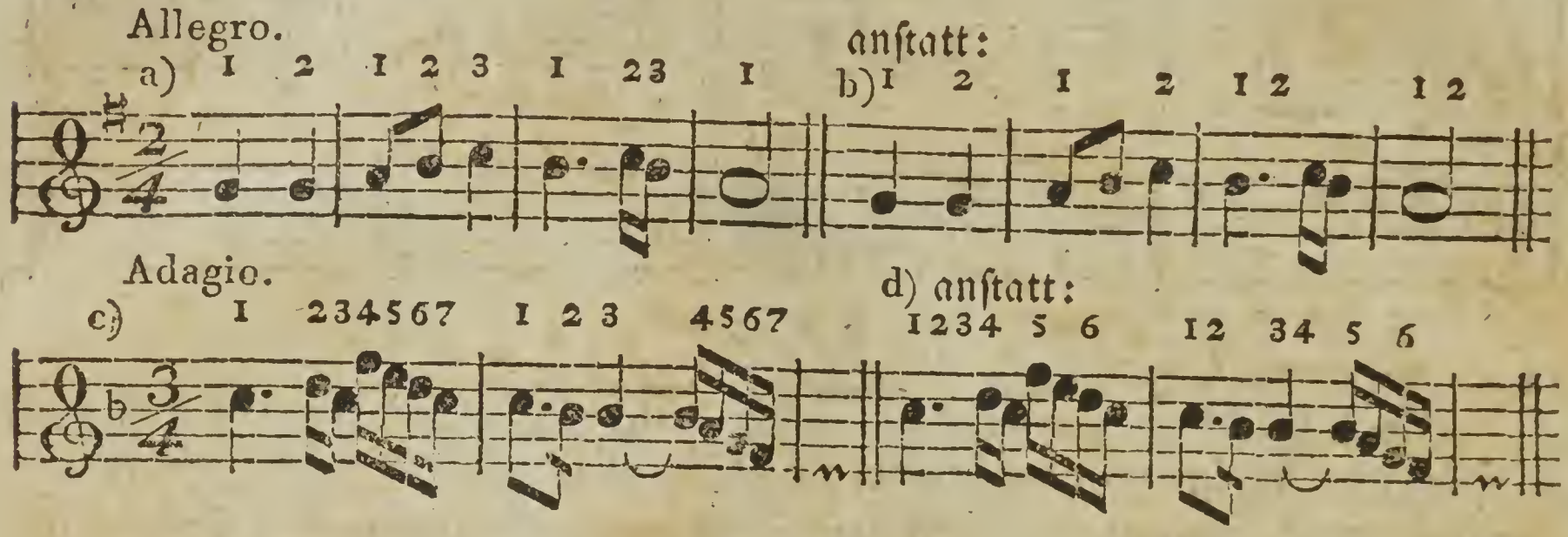


§. 109.

Noch bleibt zu untersuchen, nach welchen Notengattungen (ob nach Vierteln, Achteln ꝛc.) die Lernenden am sichersten zählen können. Es kommt hierbey vorzüglich auf das Zeitmaß, und nebst diesem auf die Taktart an. In geschwinder Bewegung würde ich nach Takttheilen, folglich im C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ u. dgl. nach Vierteln, in dreygliedrigen (triplirten) Taktarten, nämlich im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ ꝛc. aber nach Hauptzeiten, d. h. nach drey und drey Achteln, zu zählen rathen. Der Fälle, wobey dies nicht statt findet, giebt es nur wenige; der Lehrer wird sie dem Schüler, nebst den Gründen dazu, bey Gelegenheit bekannt machen. Sie hier anzuzeigen, ist ohne große Weitläuftigkeit nicht möglich. Wäre die Bewegung langsam, so ließe ich in den oben genannten und in ähnlichen Taktarten nach Taktgliedern, folglich in solchen Fällen nach Achteln zählen.*) Im Allabreve ¢, $\frac{3}{2}$ ꝛc. wird — wenn nicht ein gemäßigtes Zeitmaß Ausnahmen hiervon nöthig macht — bloß nach halben Taktnoten gezählt. Man sage aber dem Lernenden, daß er nicht et-

*) C. D. Schuster hält es im zweyten Bande seiner bereits S. 79. ff. erwähnten Clavierstunden ꝛc. nicht für hinreichend, Anfänger bloß die bisher so genannten Taktglieder zählen zu lassen, sondern er will auch die kleinsten Notengattungen mit gezählt haben, „weil sonst (nach S. 65.) „dem Schüler ein Hülfsmittel fehle, gleichmäßige Mensur in die einzelnen „Glieder zu bringen." Bey zweygliedrigen Takttheilen ꝛc. läßt er daher S. 68, 72. u. a. m. zweysilbig zählen: Eine, Zweye, Dreye, Viere. Zur dreysilbigen Zählart bey Triolen u. dgl. gebraucht er S. 74. f: Ein=e=ne, Zwey=e=ne, Drey=e=ne, Vier=e=ne, und zur viersilbigen: Ein=e=ni=e, Zwey=e=ni=e, Drey=e=ni=e, Vier=e=ni=e. — Alles, was etwa gegen diese Art zu zählen, und gegen verschiedene andere, von dem Verfasser aufgestellte, Lehrsätze einzuwenden wäre, das muß ich hier übergehen. Weil aber nach Schusters Behauptung (wie ich S. 80. f. erinnert habe) nun einmal alle kürzere Notengattungen Taktglieder seyn, und mit gezählt werden sollen — denn S. 66. der Clavierstunden steht ausdrücklich: „Es wäre also wohl das vernünftigste gewesen, wenn man früher daran gedacht hätte, das Zählen selbst so zu vervollkommnen, „daß es sich auch in Bezug auf die kleinsten Taktglieder als Hülfsmittel zur streng-

wa, ohne Rücksicht der Geltung, alle längere oder kürzere Notengattungen, sondern nur jeden Takttheil, oder in langsamer Bewegung jedes Taktglied, zu zählen habe, es falle nun eine Note, Pause oder ein Punkt darauf. Die in den nachstehenden Beyspielen a) und c) bemerkte Art zu zählen wäre daher ganz unrichtig.



§. 110.

Da das Pausiren manchem Anfänger schwerer wird, als das Spielen selbst,*) so will ich hier über das Erlernen des Pausirens ins besondere noch einige Winke geben, die man hoffentlich nicht ohne Nutzen befolgen wird.

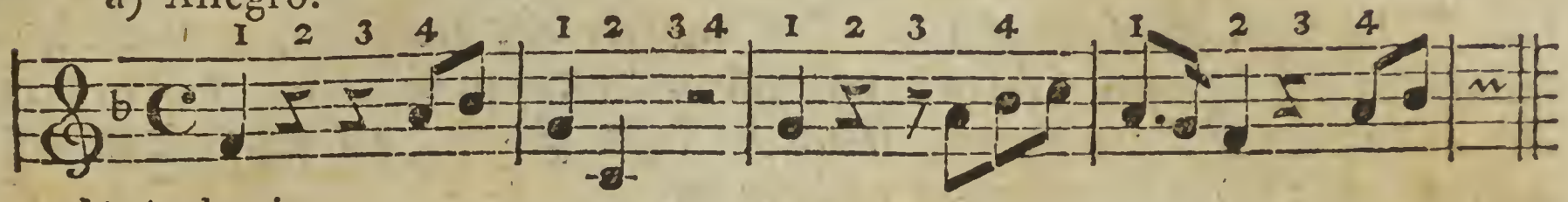
Kleinere Pausen machen dem Klavierspieler nicht so viel zu schaffen, als den meisten übrigen Instrumentisten und Sängern, weil wenigstens in den ersten Uebungsstücken für das Klavier gewöhnlich immer Eine Hand thätig bleibt, und nicht leicht für beyde Hände zugleich solche schwer einzutheilende Pausen vorkommen. Sollte sich aber dieser letztere Fall ereignen, so lasse man den Lernenden während der Pausen anfangs laut zählen, damit man höre, wo er etwa dabey fehlt. Uebrigens würde ich bey geschwinder Bewegung ebenfalls — wie dies im vorhergehenden Paragraphen erinnert worden ist — nach Takttheilen, folglich in dem nachstehenden Beyspiele a) nach Vierteln, wenn aber die Bewegung langsam wäre, nach Taktgliedern, mithin bey b) nach

„sten Beobachtung der Mensur anwenden ließe" —: so vermisse ich unter andern vorzüglich noch zu den Zwey und dreyßigtheilen eine achtsilbige Zählart. Schuster schreibt jedoch S. 60. sehr bescheiden: „Ich will es versuchen, eine kurzgefaßte Theorie des Zählens zu entwerfen, von welcher man zwar noch keine Vollständigkeit erwarten darf ꝛc." und S. 68: „Hier folgt nunmehr die versprochene neue Theorie des Zählens." Er würde sich, nach S. 67. „auf das Verdienst dieser nützlichen Erfindung etwas zu gute „thun, wenn sie von ihm herrührte." Und wahr ist es allerdings, daß wenigstens das Ei-ne-e, Zwey-e-ni-e ꝛc. bereits in der 1774 heraus gekommenen ersten Ausgabe von Löhleins Anweisung zum Violinspielen S. 24. vorkommt. Aber freylich war das noch keine Theorie des Zählens. —

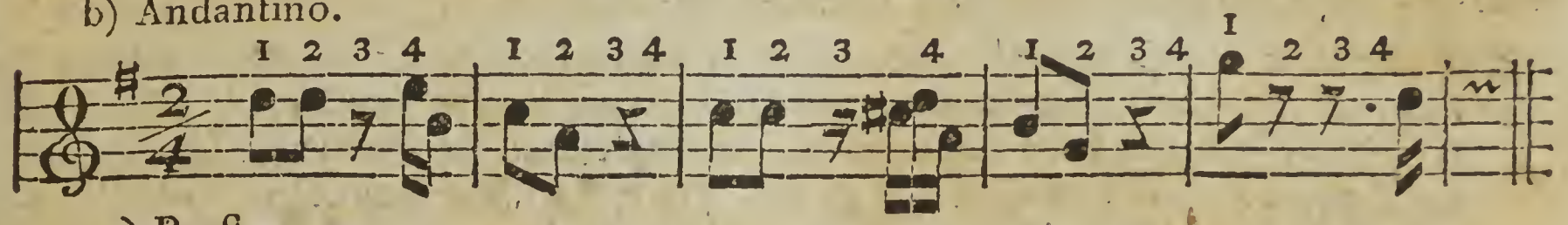
*) Woher das kommt, wäre psychologisch leicht zu erklären, wenn nur dadurch die Schwierigkeiten gehoben würden.

nach Achteln zählen lassen. In triplirten Taktarten rathe ich, bey geschwinder Bewegung die Hauptzeiten c), außerdem aber die Glieder zu zählen d), wie ich dies in den folgenden Beyspielen durch die beygefügten Ziffern über den Noten und Pausen angedeutet habe.

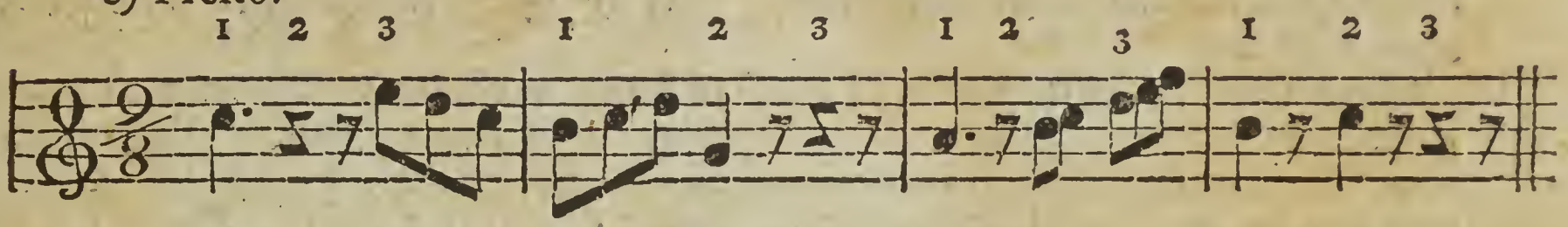
a) Allegro.



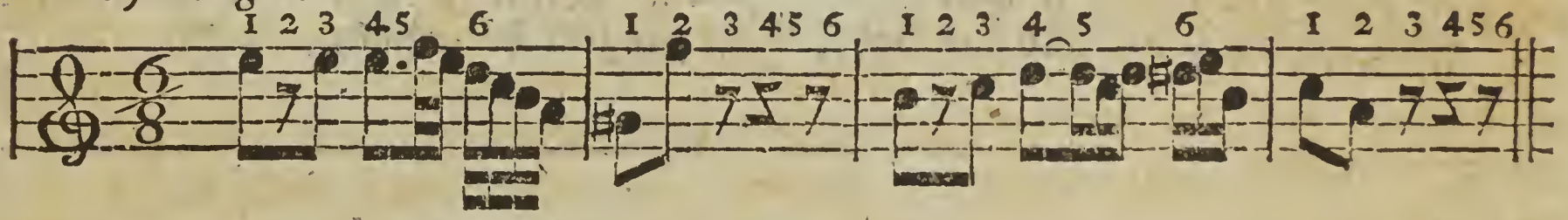
b) Andantino.



c) Presto.



d) Adagio.



§. 111.

Bey einzelnen ganzen Taktpausen kann man die Lernenden nach Umständen entweder die Theile oder die Glieder zählen lassen. Mehrere Takte lernen die Schüler am leichtesten in kurzen Taktarten, nämlich im $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ꝛc. pausiren, besonders wenn die Bewegung geschwind ist. Haben sie im Pausiren solcher Taktarten einige Sicherheit erlangt, so kann man diese Uebung im $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ C ꝛc. mit ihnen vornehmen, zuerst aber ebenfalls in geschwindem Zeitmaße. Hierbey wird das Taktschlagen vorzüglich gute Dienste thun. Ist die Bewegung sehr langsam, und folglich der Takt schwerer zu fühlen, so lasse man den Lernenden in längern geraden Taktarten anfangs nicht nach ganzen, sondern nur nach halben Takten zählen. Es versteht sich jedoch, daß in diesem Falle die Anzahl der zu pausirenden Takte verdoppelt werden muß. Wenn nämlich vier Takte zu pausiren wären, so hätte der Lernende dafür acht halbe zu zählen u. s. w. In jedem Falle muß aber der letzte Takt völlig abgewartet werden, ehe man wieder zu spielen an-

anfängt. Wären z. B. fünf Takte zu pausiren, so dürfte man nicht eher wieder zu spielen anfangen, als bey dem Eintritte des sechsten Taktes. Hätte aber der Komponist im Viervierteltakte (C) sechs Takte und drey Viertel zu pausiren vorgeschrieben, so müßte man vorher die sechs Takte völlig auspausiren, und erst bey dem Eintritte des siebenten Taktes noch die einzelnen drey Viertel zu zählen anfangen. Ich bemerke dies deswegen, weil die Anfänger häufig dagegen fehlen, und sich nicht daran erinnern, daß in dem obigen letztern Falle alsdann, wenn sie sechs zählen, der sechste Takt erst eintritt, und folglich noch nicht vorüber ist.

Diejenigen Schüler, welche nicht richtig pausiren lernen, lasse man — wenn kein anderes Mittel fruchten will — zuweilen allenfalls eine Waldhorn- oder Paukenstimme spielen; denn dabey findet sich ungleich mehr Gelegenheit zur Uebung im Pausiren und darin taktfest zu werden, als in Klavierstücken. Freylich ist eine solche Uebung nicht angenehm, aber zu dem beabsichtigten Endzwecke desto nützlicher.

Mehr über die Erlernung des Taktes zu sagen, verstattet der Raum nicht; obgleich noch manches dabey zu erinnern wäre, was dem mündlichen Unterrichte verlassen werden muß. Denn auch das vollständigste Lehrbuch dürfte in Absicht auf den Takt wohl immer nur ein bloßer Leitfaden bleiben. Hat der Lehrer Kopf und Eifer, so wird er die gegebenen Winke zu nutzen, sie auf andere Fälle anzuwenden, und das dabey Uebergangene hinzu zu setzen wissen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstückes.

§. 112.

Taktmäßig spielen hieß, nach §. 91: „eine bestimmte Anzahl Noten ꝛc. ihrer Geltung gemäß in einem gewissen Zeitraume spielen;" wie lange aber ein solcher Zeitraum dauern, oder wie geschwind ein Takt gespielt werden soll, das wird durch die vorgeschriebene **Bewegung** (das **Zeitmaß**, **Tempo**, *Mouvement*, die **Mensur**) näher bestimmt. Da nun zum Ausdrucke der verschiedenen Empfindungen und Leidenschaften, nach allen ihren Modifikationen, unter andern vorzüglich die geschwindere oder langsamere Bewegung viel beyträgt: so hat man auch mehrere Grade derselben angenommen, und zu deren Andeutung verschiedene, größtentheils italiänische, Wörter und Ausdrücke gewählt.

§. 113.

§. 113.

Die vorzüglichsten davon sind:

Presto, geschwind; *Allegro*, hurtig,*) d. h. nicht ganz so geschwind, als Presto; *Veloce*, schnell; *Vivace, (vivacemente,)* lebhaft; *Commodo, (comodo, commodamente,)* bequem, gemächlich, mithin nicht geschwind; *Moderato*, mäßig; *Tempo giusto*, in der rechten (angemessenen) Bewegung;**) *Maestoso*, majestätisch, erhaben, prächtig, in Absicht auf die Bewegung mehr langsam, als geschwind; *Andante*, eigentlich gehend, schrittmäßig ꝛc. in der Musik eine mittlere Bewegung, die also weder ganz langsam, noch geschwind ist; *Grave*, ernsthaft, folglich mehr oder weniger langsam; *Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als Adagio; (wiewohl Einige den umgekehrten Fall annehmen;) *Largo*,***) eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langsam, (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als Adagio.) Hierzu kann man noch zählen: *Allabreve*, in der jetzt gewöhnlichern Bedeutung: jede Note (ungefähr) noch einmal so geschwind, als außerdem.****) Der Ausdruck *Alla capella*, im Kapellstile, oder auf Kapellart, kapellmäßig, ist in Absicht auf die Bewegung mit *Allabreve* gleichbedeutend. So auch *Tempo maggiore*.

Von einigen der genannten Kunstwörter leitet man Andere ab, und zwar:

1) um durch dieselben einen sehr hohen Grad des Geschwinden oder Langsamen anzudeuten, (im Superlativ,) z. B. *Prestissimo*, sehr, äußerst geschwind, am allergeschwindesten; *Allegrissimo*, *allegrissi-*

*) Die gewöhnliche Uebersetzung durch lustig, munter, froh ꝛc. ist nicht immer passend, z. B. bey Allegro furioso, lustig wüthend; Allegro maestoso, lustig majestätisch ꝛc. — Ueberhaupt beziehen sich die Beywörter lustig, munter, froh ꝛc. mehr auf den Charakter, als auf die Bewegung, von welcher Letztern doch hier eigentlich die Rede ist.

**) Für einen Anfänger, welcher die rechte Bewegung noch nicht treffen, oder aus dem Tonstücke selbst beurtheilen kann, ist dieser Ausdruck sehr unbestimmt.

***) *Stretto*, enge, das Gegentheil von Largo, wird zum Andeuten einer geschwinden Bewegung nur selten gebraucht. *Più stretto* heißt enger oder geschwinder, als vorher.

****) Der Kunstausdruck *Allabreve* wird zwar, wenn weiter nichts dabey steht, gewöhnlich bey einem mehr oder weniger geschwind zu spielenden (nach S. 85. eigentlich im Vier- oder Zweyzweyteltakte gesetzten) Tonstücke als Ueberschrift gebraucht; indeß kann doch auch bey einem Andante, Adagio ꝛc. das Allabreve statt finden. Sind z. B. in einem Adagio ¢, besonders bey vorkommenden Passagen, die kürzesten Noten nur Achtel oder einzelne Sechzehntheile, so ist dies gemeiniglich ein Merkmal des Allabrevetaktes. Nur versteht es sich, daß ein Andante-allabreve verhältnißmäßig langsamer gespielt werden muß, als ein Allegro allabreve u. s. w.

simamente, sehr, äußerst hurtig, am allerhurtigsten; eben so: *Velociſſimo, Vivaciſſimo, Adagiſſimo etc.*

2) um einen kleinern Grad zu bestimmen, (als Diminutive,) z. B. *Allegretto*, (auch wohl *Allegrettino*,) ein wenig hurtig; *Commodetto*, ein wenig gemächlich; *Larghetto*, ein wenig langsam; *Andantino*, ein wenig, folglich nicht stark gehend, d. h. etwas langsamer, als *Andante*.*)

Zu einigen der oben angezeigten Kunstwörter werden, um dadurch einen größern oder kleinern Grad des Langsamen oder Geschwinden zu bezeichnen, noch verschiedene Nebenwörter und Ausdrücke gesetzt, nämlich:

Assai genug, (hinlänglich, sehr,) z. B. Allegro assai, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig; *Molto* oder *di molto*, viel, (sehr,) z. B. Adagio molto, sehr langsam; *Moderato*, mäßig, z. B. Allegro moderato, mäßig hurtig; *Vivo*, lebhaft; z. B. Allegro vivo etc. *Poco* oder *un poco*, ein wenig; *Non tanto*, nicht so (zu) sehr; *Non troppo*, nicht zu viel; *Non molto*, nicht viel, (nicht sehr;) *Non presto*, nicht geschwind; *Con moto*, mit Bewegung, z. B. Andante con moto, gehend mit Bewegung, nämlich den Schritt etwas beschleunigt; *Piùtosto, (più tosto,)* vielmehr, lieber, z. B. Andante, più tosto Allegretto, gehend, lieber ein wenig geschwind; *Quasi*, fast, beynahe, z. B. Andante, quasi Allegretto, gehend, fast ein wenig geschwind.

Einige der genannten Beywörter werden auch oft allein über ein Tonstück geschrieben, z. B. *Moderato, Vivo etc.* so wie *Grave, Maestoso* u. dgl. zuweilen nur als Beywörter zur Bestimmung des Charakters gebraucht werden. Andere beziehen sich auf die Bewegung und den Charakter zugleich, z. B. *Vivace, Siciliano* u. dgl. Außerdem giebt es noch einige Tonstücke, welche in der Bewegung gewisser Tänze vorgetragen werden sollen. Sie sind überschrieben: *Alla Polacca*, nach Art einer Polonoise; *Tempo di Minuetto, Gavotta, Sarabanda etc.* in der Bewegung einer Menuett, Gavotte, Sarabande**) u. s. w.

Bis jetzt pflegen wenige deutsche Komponisten über ihre größern Tonstücke — die für die Kirche etwa ausgenommen — deutsche Wörter zu schreiben. Nur bey Sing-

*) In verschiedenen Lehrbüchern wird Andantino durch: etwas geschwinder als *Andante*, übersetzt. Wenn man aber bedenkt, daß zu molto Andante (stark gehend) ein größerer Grad der Geschwindigkeit oder der Bewegung nöthig ist, als zu Andante, so wird man vielleicht meine obige Uebersetzung des Wortes Andantino, welches nur einen kleinen Grad des Gehens oder der Bewegung anzeigt, der Sache angemessener finden.

**) Von der Bewegung, dem Charakter, Vortrage ꝛc. der gewöhnlichsten Tanzstücke wird im Anhange das Nöthigste vorkommen.

Singstücken und Liedern ꝛc. geschieht dies zuweilen. Sollte es nicht möglich seyn, zu deutschen Tonstücken allgemein deutsche Ueberschriften einzuführen, wenn sie auch anfangs etwas auffielen? Wenigstens würde denen Musikern, die der italiänischen Sprache unkundig sind, sehr damit gedient seyn.

§. 114.

Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer unter vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die Tonstücke von sehr geschwinder Bewegung, nämlich das Presto, Allegro assai etc. in die zweyte, die mäßig geschwinden, z. B. das Allegro moderato, Allegretto etc. in die dritte, die mäßig langsamen, wie Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc. und in die vierte, die sehr langsamen, z. B. das Largo, Adagio molto etc.

Andere nehmen nur drey Hauptgrade der Bewegung an, nämlich: 1) die geschwinde, z. B. das Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro, Allegretto etc. 2) die mäßige, wie das Andante, Andantino etc. und 3) die langsame, z. B. das Largo, Adagio u. s. f.

Noch Andere bestimmen für alle Tonstücke sechs Grade der Bewegung, nämlich 1) eine sehr geschwinde, 2) eine geschwinde, 3) eine nicht so geschwinde, 4) eine sehr langsame, 5) eine langsame, und 6) eine nicht so langsame Bewegung.

Auch theilen Einige alle Tonstücke in Absicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklassen ein. Sie unterscheiden nämlich bloß die geschwinde Bewegung von der langsamen.

§. 115.

Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwinder gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man einen noch sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai, und so verhältnißmäßig in den übrigen Tonstücken genommen? Ganz genau bestimmt läßt sich diese Frage nicht beantworten, weil verschiedene Nebenumstände hierin sehr merkliche Abänderungen nöthig machen. So darf z. B. ein Allegro mit mehreren untermischten Zwey und dreyßigtheilen (wie das im ersten Hefte der Sonaten von Haydn, S. 6. und im dritten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 22.) nicht so geschwind gespielt werden, als ein anderes, worin die kürzesten Notengattungen nur Achtel sind. Ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett ꝛc. muß in einer weit gemäßigtern Mensur genommen werden, als ein Allegro für das Thea-

ter, oder im so genannten Kammerstyle, z. B. in Sinfonien, Divertimenten u. a. m. Ein Allegro von erhabenem, feyerlich großem Charakter erfordert eine langsamere Bewegung, als ein eben so überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist. Bey einem vor funfzig und mehreren Jahren komponirten Allegro wird gemeiniglich ein weit gemäßigteres Tempo vorausgesetzt, als bey neuern Tonstücken mit der nämlichen Ueberschrift. In einem Allegro für den Gesang darf die Bewegung gewöhnlich nicht völlig so geschwind genommen werden, als in einem Instrumentalstücke u. dgl. m.

Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt Quantz, (in seinem Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen,) man solle auf jeden halben Takt eines Allegro assai im gemeinen (Viervierteltakte die Zeit eines Pulsschlages rechnen; (er setzt nämlich hierbey den Pulsschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus;) in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulsschlag; im Adagio assai aber kämen zwey Pulsschläge auf ein Achtel. Tonstücke im Allabreve, oder im so genannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwinder gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger, als ein Pulsschlag dauern dürfte u. s. w.*)

Wenn sich auch gegen diesen Maßstab, wie Quantz selbst anmerkt, manches einwenden läßt, daß z. B. sogar bey einer und ebenderselben Person, verschiedener zufälliger Umstände wegen, der Puls bald geschwinder, bald langsamer schlägt; wenn überdies der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto vielleicht doch etwas zu groß angenommen seyn sollte u. dgl. m: so bin ich dennoch sehr geneigt, Anfängern seine Regel zu empfehlen. Denn diese lernen wenigstens daraus, daß man ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinder spielen muß, als ein Allegretto u. s. w. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung in einem oder dem andern Tonstücke genommen werden muß. Im übrigen ist nicht nur dem Anfänger, sondern auch dem Geübtern ein flüchtiger Ueberblick des zu spielenden Tonstückes sehr anzurathen,

*) Man bedenke aber hierbey, daß Quantzens Regeln nur die Bewegung im Allgemeinen bestimmen, und daß besondere Fälle zu den Ausnahmen gehören, die wohl schwerlich ein Tonlehrer, auch in der weitläuftigsten Abhandlung, alle namhaft machen dürfte. Ueberdies sind die Komponisten selbst in der Bestimmung des Zeitmaßes und der dabey gebräuchlichen Kunstwörter nicht durchgängig einerley Meinung; denn der Eine bezeichnet durch Allegro einen weit größern Grad der Geschwindigkeit, als der Andere. Da man hierauf, und auf die oben erwähnten Nebenumstände, nicht immer gehörig Rücksicht nimmt, so wird nur allzu oft das Tempo in einem sehr merklichen Grade verfehlt.

then, weil sich vorzüglich aus den darin vorkommenden kürzesten Notengattungen, Figuren, Passagen u. dgl. beurtheilen läßt, ob man die Bewegung geschwinder oder langsamer zu nehmen hat.

§. 116.

Ein anderes, dem Quantzischen ähnliches, Hülfsmittel könnte vielleicht eine Taschenuhr, welche einen mittelmäßig geschwinden Schlag hat, oder in einer Minute ungefähr 260 bis 270 Schläge thut,*) zur nähern Bestimmung des Zeitmaßes abgeben. In diesem Falle müßte man auf jedes Viertel eines Allegro assai zwey, im Allegretto vier Schläge rechnen u. s. w. folglich kämen auf einen gewöhnlichen Viervierteltakt im Allegro assai acht Schläge. Hiervon ließe sich die Anwendung leicht auf die übrigen Notengattungen und Taktarten machen.

Es wäre zu wünschen, daß Jemand ein sicheres und allgemein anwendbares Mittel ausfündig machen möchte; denn das Meinige bleibt, wie ich selbst überzeugt bin, immer noch sehr unvollkommen. Und doch ist mir bis jetzt noch kein ganz untrüglicher Maßstab zur genauesten Bestimmung der jedesmal zu nehmenden Mensur bekannt geworden, obgleich ein solcher Maßstab für die Ausübung der Musik gar nicht unwichtig seyn würde.**)

§. 117.

Das vortrefflichste Tonstück thut wenig oder gar keine Wirkung, und geht seines Charakters nicht selten ganz verlustig, wenn dabey die Bewegung sehr merklich verfehlt wird. Dies bestätigt die Erfahrung nur allzu oft. Viele Dilettanten, zum Theil auch wohl eigentliche Musiker, spielen die mehrsten Tonstücke in einer mittelmäßig geschwinden Bewegung, folglich das Presto, Allegro assai etc. viel zu langsam, das Largo, Adagio etc. aber zu geschwind. Wenn Anfänger aus Mangel an Fertigkeit die Bewegung im Allegro zu langsam nehmen, so mag dies zu verzei-

 hen

*) Jeden Schlag hin und her mit gezählt. Auf 5 bis 10 Schläge mehr oder weniger kommt bey der ziemlich großen Anzahl (260) nicht sehr viel an. Wenigstens wird der Unterschied bey weiten nicht so groß, als er bey dem Pulsschlage möglich ist.

**) Seit der ersten Ausgabe dieser Klavierschule hat unter andern vorzüglich Stöckel einen musikalischen Chronometer (Zeitmesser) erfunden, von welchem ich versichern kann, daß er bis jetzt der vollkommenste in seiner Art ist, und das leistet, was der Erfinder desselben in dem zweyten Jahrgange der allgemeinen musikalischen Zeitung, S. 657. ff. davon gesagt hat. Wenn daher der Komponist nach diesem Chronometer über einem Tonstücke die zu nehmende Bewegung bestimmt, so kann sie von dem Spieler auf das genaueste getroffen werden. Nur wird dabey freylich vorausgesetzt, daß beyde, der Komponist und der Spieler, ein Exemplar von diesem Chronometer besitzen müssen. — Ob aber ein solcher Taktmesser auch bey dem Aufführen großer Musiken anwendbar sey, und welche Schwierigkeiten etwa dabey eintreten würden, wenn z. B. das Tempo öfter und schnell abwechselte u. dgl. m. dies kann hier nicht untersucht werden.

hen seyn; daß sie aber auch das Largo u. dgl. eben so geschwind spielen, ist auf keine Weise zu entschuldigen. Und was soll man von solchen Musikern sagen, die das Adagio in ein Andante, oder das Presto in ein Allegro moderato umschaffen? So etwas ist in der That unverzeihliche Nachlässigkeit — und manchmal wohl noch etwas mehr — wodurch dem besten, kräftigsten Tonstücke seine abgezielte Wirkung geradezu benommen wird.

§. 118.

Die Bewegung unter allen Umständen genau zu treffen, erfordert, außer vieler Beurtheilungskraft mit eigenem richtigen Gefühle verbunden, eine lange Uebung, und ist daher nicht die Sache eines Anfängers. Indeß hat doch größtentheils der Lehrer die Schuld, wenn seine geübtern Schüler nicht wenigstens eine Art mechanischen Gefühls von den gewöhnlichsten Graden des Zeitmaßes bekommen. Denn ganz gewiß wird der Lernende sich dieses Gefühl mit der Zeit in einem gewissen Grade erwerben, wenn man ihn nur dazu anhält, jedesmal die möglichst richtige Bewegung zu nehmen.

Von dem ehemaligen Konzertmeister Pisendel in Dresden erzählt man, daß er die Bewegung eines Tonstückes nie verfehlt habe; ja daß sogar Hasse, dessen Opern damals aufgeführt wurden, versichert haben soll, Pisendel treffe die Bewegung richtiger, als er selbst. Wenn diese Sage gegründet ist, so besaß Pisendel Einsichten und Talente, deren sich wohl nur Wenige zu rühmen haben möchten.

§. 119.

Oft sind die Tonsetzer selbst Schuld daran, wenn bey ihren Kompositionen die Bewegung merklich verfehlt wird. Und dies ist, dünkt mich, kaum zu vermeiden, wenn die Komponisten das Zeitmaß nicht genau genug, oder wohl gar nicht bestimmen; wie unter andern Kirnberger in verschiedenen gedruckten Liedersammlungen weder Bewegung noch Charakter angezeigt hat.*) Gesetzt, und zugestanden, daß man das Zeitmaß nicht allezeit ganz genau bestimmen kann, so ist es doch auf alle Fälle immer noch besser, von einem unbekannten Wege wenigstens einigermaßen eine, wenn auch nicht völlig hinreichende, Beschreibung zu erhalten, als ihn ganz aufs Gerathewohl betreten zu müssen.

„Nie-

*) Dessen ungeachtet schreibt Kirnberger im zweyten Theile seiner Kunst des reinen Satzes, S. 112. „Endlich muß der Tonsetzer nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stückes, „so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen (nämlich aus der Taktart und den Notengattungen, welche für den Liederspieler wohl schwerlich hinreichend sind) „nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen ꝛc. Hasse ist so sorgfältig in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen davon „macht, wie (und in welcher Bewegung) das Stück vorgetragen werden soll ꝛc."

„Niemand, als der, (schreibt Sulzer,) welcher ein Stück gesetzt hat, ist im „Stande, den richtigsten Grad der Bewegung desselben anzugeben. Ein klei„ner Grad darüber oder darunter kann der Wirkung des Stückes viel Scha„den thun. So viel Wörter man auch hierzu ausgedacht hat, so sind sie den„noch nicht hinlänglich. Genau könnte die Bewegung durch wirkliche Fest„setzung der Zeit, in welcher das ganze Stück gespielt werden soll, angezeigt werden ꝛc.“

Der letztern Meinung war auch Scheibe, welcher in seinem Werke: Ueber die musikalische Komposition, S. 299. f. den Rath giebt, der Komponist solle die Dauer aller Sätze nach Minuten oder Sekunden bestimmen, und die Anzahl derselben über die Tonstücke schreiben, z. B. Allegro assai, muß mit der Wiederholung beyder Theile 5 Minuten und 3 Sekunden dauern u. dgl.

So gut und nützlich auch diese Bestimmung des Zeitmaßes seyn mag, so bleibt sie doch immer unzureichend;*) denn erst alsdann, wenn ein Tonstück schon gespielt worden wäre, könnte man urtheilen, ob die Bewegung desselben zu geschwind oder zu langsam gewesen sey, und nur bey einer unmittelbar darauf folgenden Wiederholung ließe sich der Fehler vielleicht verbessern. „Aber doch auch alsdann gewiß, wenn man das Stück ein andermal wieder „spielte?“ Nicht immer; denn ein andermal könnte man die Bewegung — vorausgesetzt, daß man die vorige noch genau im Gefühle hätte — doch wieder verfehlen, und bey einem Tonstücke, welches man gestern zu langsam spielte, heute die Bewegung zu geschwind nehmen, und umgekehrt. Es bleibt daher vor der Hand wohl das beste, wenn der Komponist an seinem Theile die Bewegung so genau als möglich bestimmt. Der Spieler hingegen hat dennoch eigenes Gefühl, Beurtheilungskraft und lange Uebung nöthig, das richtige Zeitmaß, besonders bey unbekannten Tonstücken, zu treffen. Denn alle nur mögliche Regeln und Winke, die man etwa darüber geben könnte, möchten doch wohl hierzu nicht völlig hinreichend seyn. Indeß lernt der schon etwas Geübte die erforderliche Bewegung nach und nach ziemlich genau treffen. Und meines Erachtens muß er das auch lernen. Denn wer würde wohl bey einem jeden, auch noch so kleinen, Tonstücke zur Bestimmung des Zeitmaßes immer und überall einen Taktmesser, oder ein ähnliches mechanisches Hülfsmittel, gebrauchen wollen!

---

§. 120.

Ein jedes gute Tonstück hat irgend einen bestimmten (herrschenden) Charakter,**) das heißt, der Komponist hat einen gewissen Grad der Freude oder der Traurigkeit, des Scherzes oder des Ernstes, der Wuth oder der Ge-

*) Ueberdies bezieht sich eine solche Bestimmung nur auf einzelne Tonstücke, da doch hier von der jedesmal (bey allen Tonstücken) zu treffenden richtigen Bewegung die Rede ist.

**) Aber wo bleiben die witzigen Gedankenspiele? — Sind nicht gegenwärtig viele Instrumentalstücke, besonders für das Klavier, bloße künstliche Spielereyen, die nur geschrieben zu seyn scheinen, um allenfalls Bewunderung über die Fertigkeit des Spielers zu erregen?

Gelassenheit u. s. w. darin ausgedruckt. Damit aber der Spieler im voraus wisse, welcher Charakter in einem Tonstücke der herrschende ist, und wie es also im Ganzen vorgetragen werden muß, so pflegen verschiedene Komponisten, aus guten Gründen, außer der Bewegung auch noch den Charakter anzuzeigen; daher sind zu diesem Endzwecke eine Menge italiänische Kunstwörter eingeführt worden.

§. 121.

Hier folgen die gewöhnlichsten dieser Kunstwörter in alphabetischer Ordnung:

Adirato, zornig, aufgebracht; Affettuoso, oder con affetto, rührend, affektvoll, mit Empfindung; con afflizzione, mit Bekümmerniß oder Traurigkeit; Agitato, oder con agitazione, bewegt, ungestüm, ängstlich, unruhig; con allegrezza, munter, mit Munterkeit; Amabile, amarevole, lieblich, angenehm, innig; con amarezza, mit Betrübniß; Amoroso, zärtlich, liebreich; Animato, belebt, beseelt; Animoso, muthig, frisch, beherzt, lebhaft; Appassionato, leidenschaftlich; Appoggiato, eigentlich: angelehnt, gestützt ꝛc. in der Musik: getragen; Arditо; kühn, frisch, beherzt; Arioso, melodisch, singbar; Audace, kühn, muthig.

Brillante, schimmernd, glänzend, d. h. lebhaft, munter; con brio, brioso, feurig, hitzig, schimmernd, lermend, rauschend; Bruscamente, rauh, hart, trotzig; Burlesco, scherzhaft, possierlich.

Cantabile, singbar, singend; Capriccioso, capricciosamente, eigensinnig, starrsinnig; Compiacevole, gefällig, angenehm.

Discreto, con discrezione,*) mit Mäßigung, Bescheidenheit, Einsicht oder Beurtheilung; Dolce, dolcemente, con dolcezza, angenehm, süß, sanft, lieblich; Doloroso, dolorosamente, con dolore, schmerzhaft, betrübt, wehmüthig, mit Schmerz.

Espressivo, con espressione, ausdrucksvoll, mit Ausdruck.

Fastoso, stolz, prächtig; Fieramente, wild, heftig; Flebile, flehend, bittend, klagend; Francesamente, nach französischer Art; Fuocoso, (focoso,) con fuoco, feurig, mit Feuer, (sehr lebhaft;) Furioso, wüthend, tobend, rasend.

Con garbo, mit (guter) Art; Generoso, edel; Giocoso, scherzhaft; Glissicato, sanft schleifend; Grave, con gravità, ernsthaft, schwer, mit Würde; Grazioso, con grazia, angenehm, gefällig, reizend, mit Anmuth; Gustoso, con gusto, geschmackvoll, mit Geschmack.

In-

*) Von diesem Worte und dessen vielfacher Bedeutung wird weiter unten im achten Kapitel mehr vorkommen.

Innocente, innocentemente, unschuldig; Irresoluto, unentschlossen, schwankend.

Lagrimoso, klagend, wehmüthig, weinerlich; Lamentoso, lamentabile, kläglich, klagend; Languido, languente, schmachtend, seufzend, ermattet, kraftlos; Legato, oder ligato, gebunden, (geschleift;) Leggiere, leggiermente, leicht vorgetragen; Lugubre, traurig, düster, kläglich, stöhnend; Lusingando, schmeichelnd, lieblich.

Maestoso, majestätisch, erhaben, prächtig, mit Würde; Mesto, traurig, betrübt; Minaccioso, drohend.

Narrante, erzählend; Negligente, nachlässig, ohne Anstrengung.

Parlante, redend, sprechend; Pastorale, schäfermäßig, hirtenmäßig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt; Patetico, pathetisch, d. h. nachdrücklich, feyerlich, würdevoll, auch in einem sehr hohen Grade rührend, mit einer gewissen Größe; Pesante, schwerfällig, nachdrücklich; Piacévole, gefällig, angenehm; Pietoso, mitleidig, theilnehmend; Pomposo, prächtig, feyerlich; Ponderoso, gewichtvoll, schwer (vorgetragen.)

Risolúto, entschlossen, beherzt; Risvegliáto, munter, lebhaft, aufgeweckt.

Scherzando, scherzo, scherzoso, scherzhaft, tändelnd; Sciolto, frey, ungebunden, (das Gegentheil von legato;) Serioso, ernsthaft, nachdrücklich; Siciliano, alla Siciliana, nach Art eines sicilianischen (Schäfer-) Tanzes; Soave, Soavemente, lieblich; Sostenuto, getragen, d. i. mit ausgehaltenen (nicht kurz abgesetzten) Tönen; Spiccato, deutlich, nett von einander abgesondert; Spiritoso, con spirito, feurig, hitzig, mit Lebhaftigkeit und Feuer; Staccato, (stoccato,) kurz abgestoßen.

Tempestoso, stürmisch, ungestüm, heftig; Tenero, con tenerezza, zärtlich, rührend, weich; Tenuto, gehalten, ausgehalten; Timoroso, furchtsam, zaghaft; Tranquillamente, ruhig, gelassen, zufrieden.

Vigoroso, vigorosamente, stark, nachdrücklich, kräftig; Vivo, con vivezza, vivace, lebhaft.

Zeloso, con zelo, eifrig, mit Eifer.

§. 101.

Der zum Ausdrucke dieser Charaktere erforderliche Grad der Stärke und Schwäche wird auf die nachstehende Art bezeichnet:

ff bedeutet fortissimo, sehr (äußerst) stark, am stärksten.
f —— forte, abgekürzt auch nur for. oder fr. stark.
pf —— 1) poco forte, ein wenig stark, 2) auch wohl più forte, stärker.

mf

mf bedeutet mezzo forte, halb (mittelmäßig) stark.
rf oder rinf. — rinforzando, rinforzato, verstärkt.
sf oder sforz. — sforzando, sforzato, stark vorgetragen, den Ton gleichsam mit Gewalt heraus gepreßt; (bezieht sich eigentlich nur auf die Note, unter oder über welcher es steht, da hingegen das forte ꝛc. gemeiniglich so lange gilt, bis ein anderer Grad der Stärke oder Schwäche angedeutet wird.)

p —— piano, abgekürzt: pi. oder po. schwach, gelinde, leise.
pp —— pianissimo, sehr (äußerst) schwach, am schwächsten; auch più piano, schwächer. Den möglichsten Grad der Schwäche bezeichnet ppp.
fp —— forte piano, zuerst stark, und sodann schwach. So auch mfp. mittelmäßig stark, und hernach schwach; desgl. sfp.
mp —— mezzo piano, mittelmäßig schwach.

(Das angemerkte forte, piano ꝛc. bezieht sich auf beyde Hände, wenn nicht das Gegentheil ausdrücklich vorgeschrieben ist.)

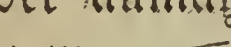
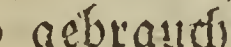
Più —— mehr, } werden ebenfalls von Einigen zur Bezeichnung
Meno —— weniger, } eines größern oder kleinern Grades der Stärke
Assai —— genug, } oder Schwäche gebraucht.
Sempre —— allezeit, (immer, beständig,) z. B. sempre piano, beständig schwach).
A mezza voce —— abgekürzt: m. v. mit halber (gedämpfter) Stimme, d. i. nur halb stark.
Sotto voce —— mit leiser Stimme, heimlich, folglich schwach.
Cresc. —— crescendo, wachsend, zunehmend, (stärker werdend;) wird auch durch dieses Zeichen <— angedeutet.

Da man bey dem Worte crescendo nicht genau wissen kann, wie weit dieses Anwachsen gehen soll, so pflegen Einige unter die wieder mit völliger Stärke zu spielenden Noten ein f (forte) zu schreiben. Auch findet man öfter das Wort crescendo von einander getrennt, nämlich so: cres — — cen — — do, um dadurch zu bestimmen, bis zu welcher Note die Stärke zunehmen soll.

A poco a poco crescendo fino (oder fin') al (il) forte, nach und nach wachsend bis zur Stärke; auch nur: crescendo il forte, immer stärker.
Decresc. (decrescendo *) manc. (mancando) und scem. (scemando) abnehmend, hinschwindend; cal. (calando) desgleichen, auch hinschmelzend;

*) Wird von Einigen für ein nicht gutes italiänisches Wort erklärt.

zend; dim. (diminuendo) vermindernd, dil. (diluendo) verlöschend, smorz. (smorzando, oder smorzato) und mor. (morendo) sterbend, perd. (perdendo, perdendosi) sich verlierend u. a. m. bezeichnen insgesammt, daß man nach und nach schwächer, und zuletzt äußerst schwach spielen soll; besonders zeigen die Wörter dil. smorz. mor. perd. ein völliges Verschwinden, Ersterben ꝛc. des Tones an. Auch bedient man sich statt der Wörter decresc. dim. ꝛc. dieses Zeichens:

Eine Stelle, welche anfangs schwach, alsdann bis zur Stärke anwachsend, und hernach wieder allmählich schwächer vorgetragen werden soll, pflegt man so zu bezeichnen:  Soll sie aber anfangs stark, gegen die Mitte immer schwächer, und dann wieder mit zunehmender Stärke gespielt werden, so gebraucht man dazu diese Bezeichnung:  *)

Die nähere Erklärung der übrigen Kunstwörter und Zeichen, wodurch der jedesmal erforderliche Vortrag genauer bestimmt wird, so wie eine ausführlichere Anleitung zum Ausdrucke der verschiedenen, oben nur namentlich angezeigten, Charaktere soll in dem Kapitel vom Vortrage folgen. Es war nöthig, dem Anfänger vorläufig wenigstens die Bedeutung dieser häufig vorkommenden Kunstwörter und Bezeichnungen zu erklären.

Drittes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Von den Intervallen; von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und den Tonarten der Alten.

§. 123.

Zwey Töne von verschiedener Höhe heißen in der Kunstsprache ein Intervall, weil man sich zwischen zwey solchen Tönen einen gewissen Raum vorstellt.**) Da nun der Abstand von einem Tone zum andern sehr verschieden

*) Alle die oben eingerückten Zeichen sind länger oder kürzer, je nachdem sie sich auf mehrere oder wenigere Noten beziehen sollen.

**) Andere lehren, ein Intervall sey: „Das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe;" desgleichen: „Der Raum oder die Entfernung von einem Tone zum andern;" oder: „Die Bestimmung eines Tones nach seinem Abstande „von seinem Grundtone" u. dgl. m. Auch übersetzen Einige das Wort Intervall durch Ton- oder Stimmweite, Tonverbindung, Tonabstand, Höhenverhältniß, Zweyklang ꝛc. Daß aber die beyden mit einander verglichenen Töne selbst nicht

den ist, so entstehen daher auch verschiedene Arten von Intervallen. Die Hauptbenennung, Sekunden, Terzen, Quarten ꝛc. erhalten die Intervalle von der jedesmaligen Anzahl Stufen, welche sie auf dem Liniensysteme einnehmen; oder richtiger: um welche die, beyde Töne eines Intervalles bezeichnende, Noten auf dem Liniensysteme von einander abstehen.

Man zählt nämlich die Intervalle gewöhnlich aufwärts, d. h. von dem angenommenen tiefern Tone bis zum höhern, nach Stufen ab; folglich heißt z. B. ein Intervall, dessen höherer Ton von dem jedesmaligen tiefern auf der vierten Stufe steht — die erste mit gerechnet — eine Quarte, wie c und f, oder wie *d* und *g* ꝛc. Ob die beyden Töne eines Intervalles unabhängig sind, wie *g* und *c*, oder durch Versetzungszeichen angedeutet werden, wie *f* und *b*, oder wie *gis* und *cis* ꝛc. das verändert in der Hauptbenennung nichts; nur durch gewisse Beywörter wird die Größe der Intervalle, z. B. der Sekunden, Terzen ꝛc. genauer bestimmt. (§. 125.)

§. 124.

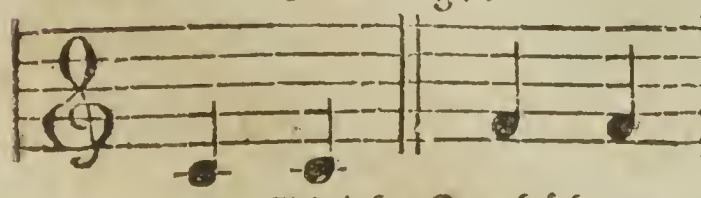
Einige Intervalle pflegt man einfache, andere aber zusammengesetzte zu nennen. **Einfach** heißen diejenigen Intervalle, welche den Umfang (Bezirk) der reinen Oktave (z. B. vom eingestrichenen bis zum zweygestrichenen c ꝛc.) nicht überschreiten; die übrigen werden **zusammengesetzte** oder **verdoppelte** genannt, weil sie aus einem einfachen Intervalle, und aus der hinzugefügten Oktave desselben bestehen, wie Seite 117. unter 9) die None, die aus der Sekunde und ihrer Oktave zusammengesetzt ist.

§. 125.

Die brauchbarsten*) Intervalle mit ihren Unterarten sind:

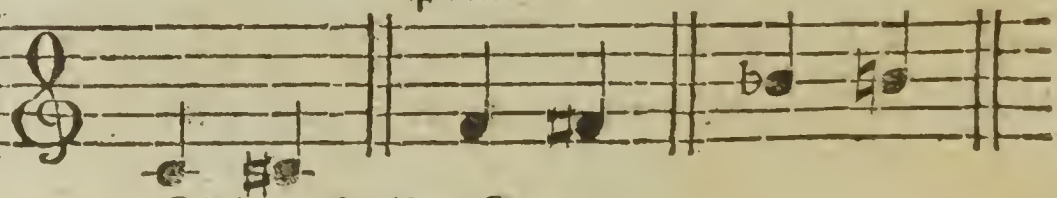
1) solche, deren beyde Töne auf Einer Stufe stehen, oder **Primen**:

a) reine Primen, oder Einklänge:



Gleiche Tonhöhen.

b) große (vergrößerte, oder übermäßige) Primen:



Kleiner halber Ton.

Anm.

das Intervall, sondern gleichsam nur die Grenzpunkte desselben sind, und daß man gemeiniglich — wiewohl ebenfalls nicht ganz richtig — nur den höhern Ton das Intervall nennt, dies habe ich in der zweyten Auflage meiner Anweisung zum Generalbaßspielen, S. 9. f. ausführlicher gezeigt, als es hier geschehen kann.

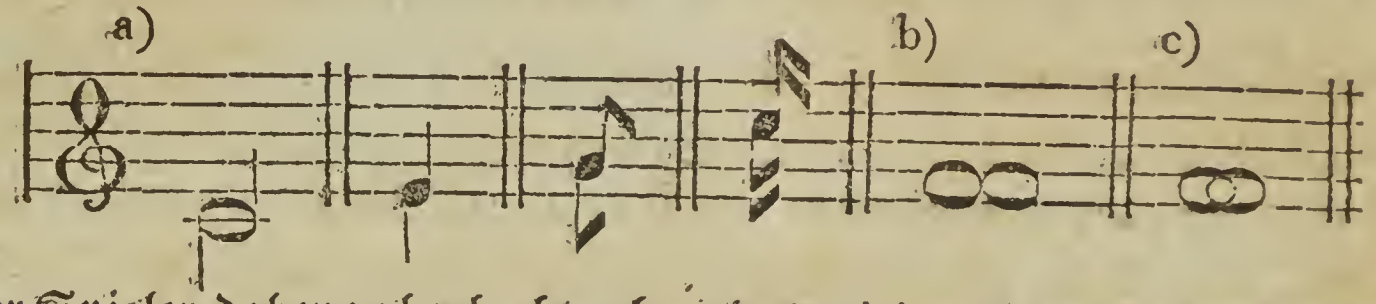
*) Auf dem Notenplane lassen sich noch viele Intervalle vorstellen — wie man denn auch weitläuftige Tabellen davon hat — sie kommen aber in der Ausübung nicht vor. So wä-

ren

Anm. Der Einklang ist zwar, der §. 123. enthaltenen Erklärung zu Folge, kein eigentliches Intervall; denn die beyden Töne c und c sind gleich hoch, mithin ist zwischen ihnen kein Abstand (Raum) denkbar. Allein in-so fern man bey einem Intervalle — wie verschiedene Tonlehrer wollen — bloß auf das Verhältniß der beyden mit einander verglichenen Töne sieht, gehört auch der Einklang mit zu den Intervallen, weil beyde Töne doch ein Verhältniß, nämlich das so genannte Verhältniß der Gleichheit zu einander haben.

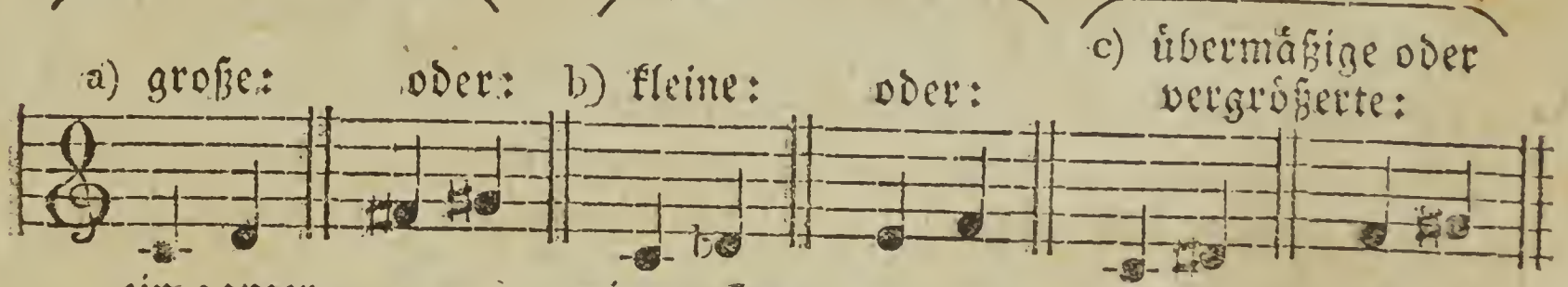
Einklang sagt man, weil c und c, auf zwey Instrumenten ꝛc. hervorgebracht, in Rücksicht der Höhe und Tiefe einerley Ton (Klang) haben; doch erklären einige Tonlehrer die Benennung Einklang für unschicklich, weil dazu zwey Klänge von gleicher Höhe gehören. „(Marpurgs Handbuch ꝛc. zweyte Auflage, S. 6.)

Eine Note, welche aus gewissen Gründen den Einklang oder einen und denselben Ton für zwey Stimmen zugleich anzeigen soll, hat zwey Striche oder Stiele, wovon einer auf- der andere abwärts steht a). Bey ganzen Taktnoten bezeichnet man den Einklang durch zwey dicht neben einander stehende b) oder in einander geschlungene Noten c).



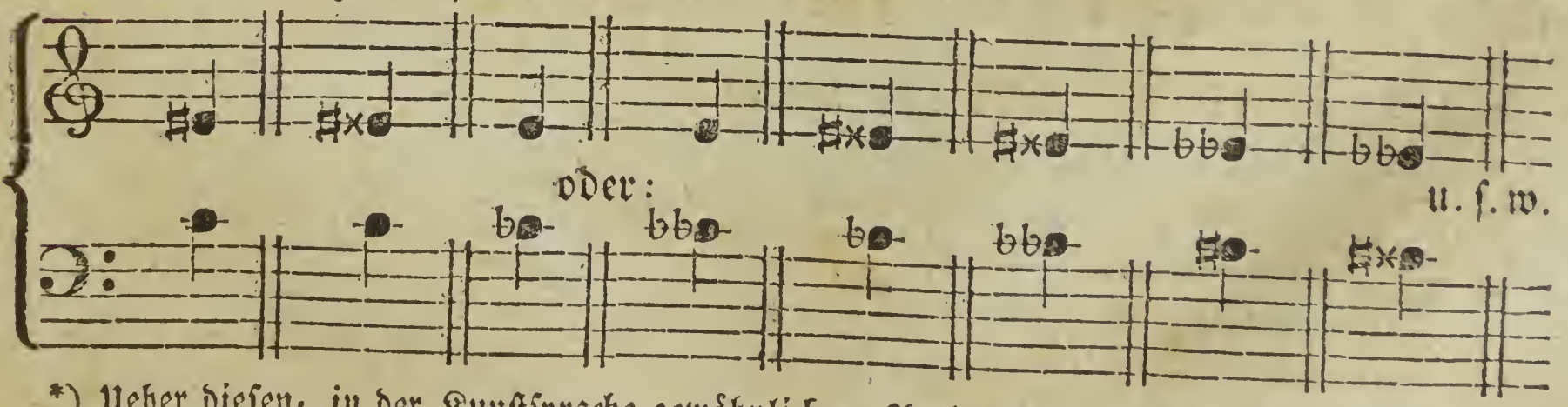
Was der Spieler dabey zu beobachten hat, das wird zu seiner Zeit erinnert werden.

2) Intervalle auf der zweyten Stufe,*) oder Sekunden:



Anm.

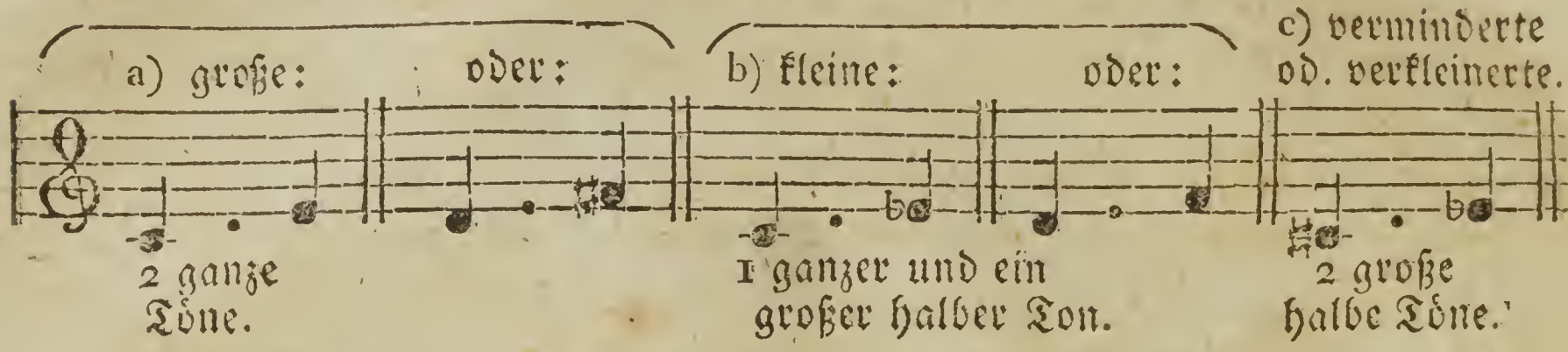
ren z. B. für das Auge noch die folgenden, zum Theil sehr sonderbaren, Terzen möglich, wovon bloß etwa die erste, nämlich die übermäßige, von einigen Tonsetzern (aber auch nur sehr selten) gebraucht wird.



*) Ueber diesen, in der Kunstsprache gewöhnlichen, Ausdruck habe ich mich bereits in der Anmerkung auf der vorhergehenden Seite erklärt.

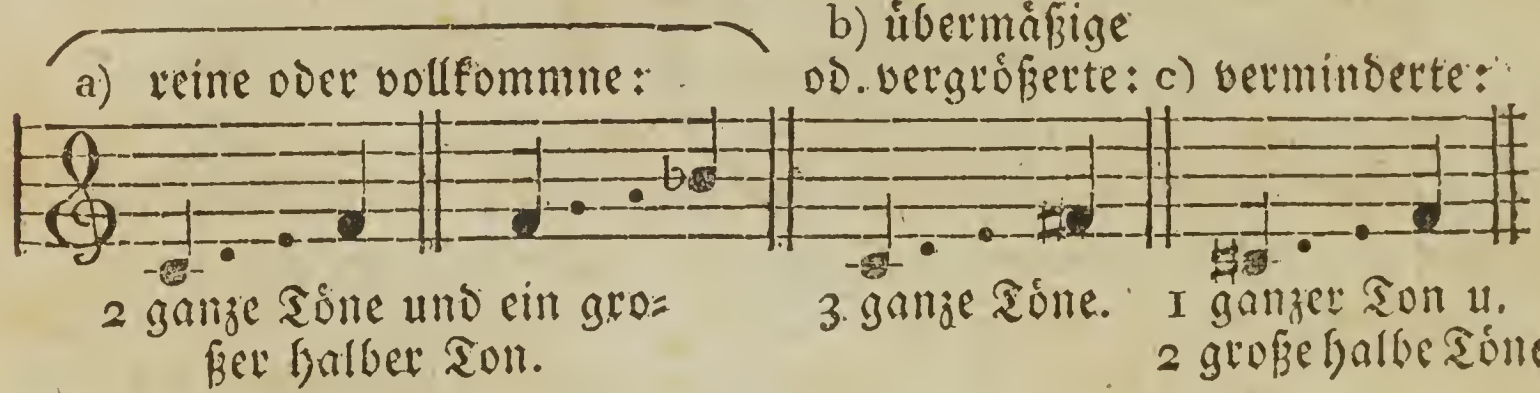
Anm. Diejenigen Intervalle, deren beyde Töne auf dem Notenplane mehr als zwey Stufen einnehmen, heißen im Allgemeinen Sprünge. Schon die übermäßige Sekunde wird von Vielen dazu gerechnet.

3) Intervalle auf der dritten Stufe, oder Terzen:

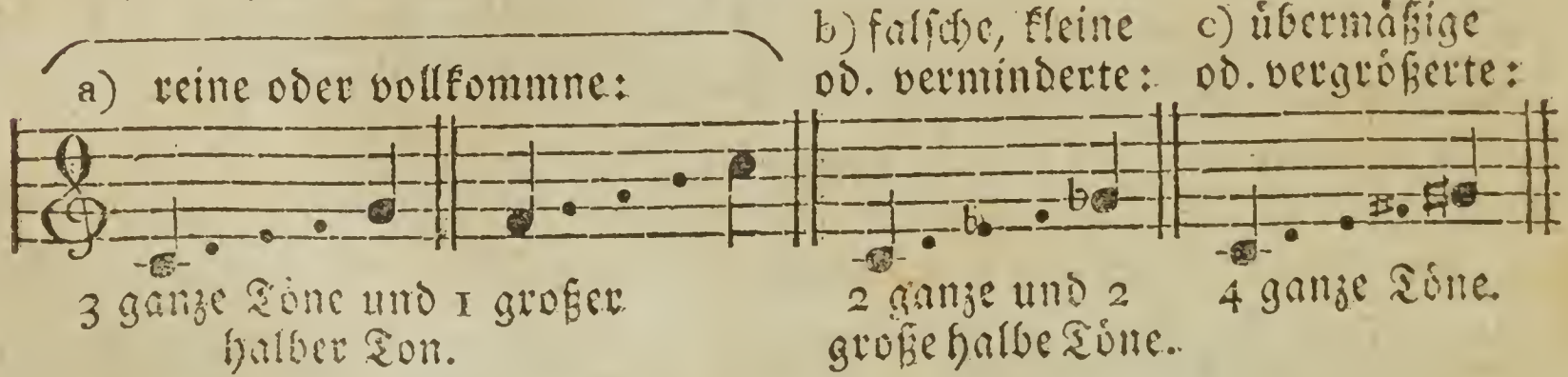


Anm. Bloß deswegen, damit der Lernende auf die, zur Andeutung eines jeden Intervalles erforderliche, Anzahl Stufen aufmerksam werde, sind zwischen die größern Noten, welche das Intervall bezeichnen, hier und in den folgenden Beyspielen, kleinere Noten ohne Striche eingeschaltet worden.

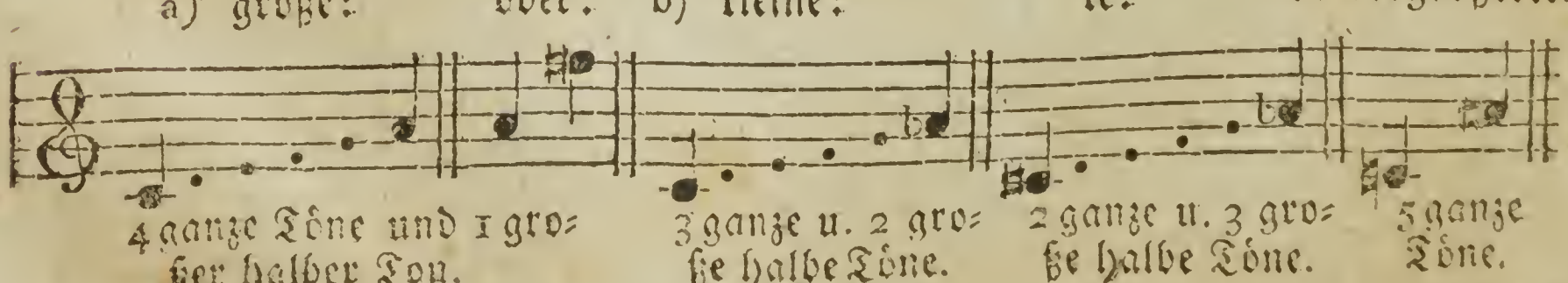
4) — auf der vierten Stufe, oder Quarten:



5) — auf der fünften Stufe, oder Quinten:



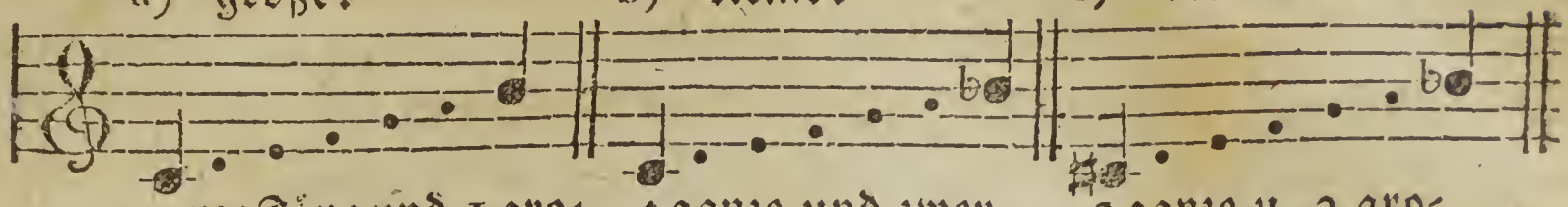
6) — auf der sechsten Stufe, oder Sexten:



7) —

7) Intervalle auf der siebenten Stufe, oder Septimen:

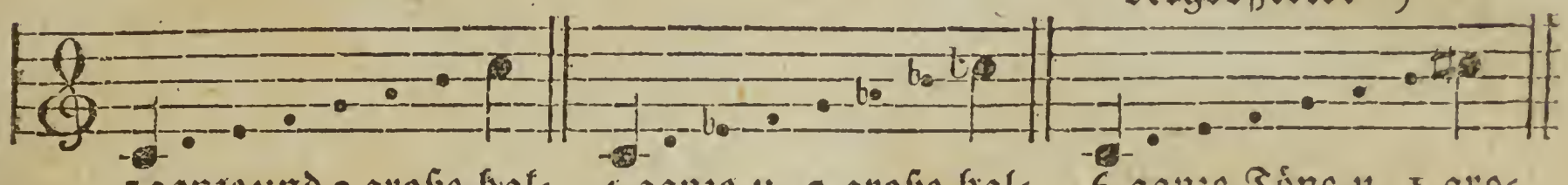
a) große: b) kleine: c) verminderte:



5 ganze Töne und 1 großer halber Ton. 4 ganze und zwey große halbe Töne. 3 ganze u. 3 große halbe Töne.

8) — auf der achten Stufe, oder Oktaven:

a) reine oder vollkommne: b) verminderte: c) übermäßige oder vergrößerte: *)

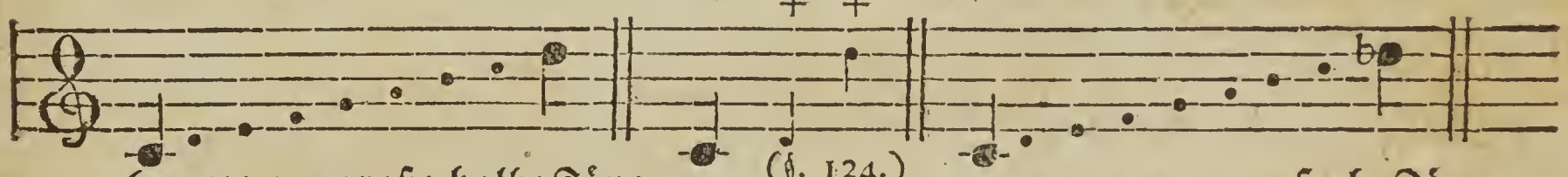


5 ganze und 2 große halbe Töne. 4 ganze u. 3 große halbe Töne. 6 ganze Töne u. 1 großer halber Ton.

Zusammengesetzte oder doppelte Intervalle:

9) — auf der neunten Stufe, oder Nonen:

a) große: nämlich: b) kleine:



6 ganze u. 2 große halbe Töne. (§. 124.) 5 ganze u. 3 große h. Töne.

Die Intervalle auf der zehnten Stufe werden Decimen, die auf der eilften Undecimen ꝛc. genannt. Ihrer Zusammensetzung nach sind sie nichts anders, als um eine Oktave erhöhete Terzen, Quarten ꝛc. In wie fern aber z. B. die Undecime, ihrem harmonischen Gebrauche nach, von der Quarte verschieden ist, dies kann hier nicht untersucht werden. Der Klavierspieler hat sich die Benennungen dieser Intervalle deswegen zu merken, weil sie unter andern auch bey der Fingersetzung vorkommen.

§. 126.

Einige der angezeigten Intervalle heißen Konsonanzen oder Wohlklänge,**) nämlich 1) die reine Oktave, (zu welcher auch die reine Prime oder

*) Die übermäßige Oktave gehört, nach der §. 124. enthaltenen Erklärung, schon mit zu den zusammengesetzten Intervallen, denn sie überschreitet den Bezirk der reinen Oktave.

**) Völlig erschöpft freylich diese gewöhnlichste Uebersetzung den Begriff nicht, den man noch außerdem mit dem Kunstworte Konsonanz verbindet; allein es liegt außer meinem Plane, mich in diesem Lehrbuche umständlich auf die Lehre von den Kon- und Dissonanzen einzulassen.

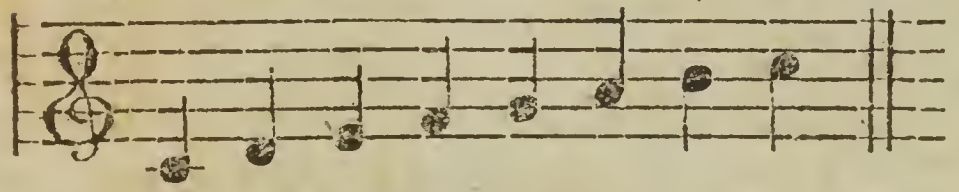
oder der eigentliche Einklang gerechnet wird,) 2) die reine Quinte, 3) die reine Quarte,*) 4) die große und die kleine Terz, 5) die große und die kleine Sexte. Von diesen sämmtlichen Konsonanzen werden die bey 1) und 2) **vollkommne**, die bey 4) und 5) aber **unvollkommne** genannt. Jedoch erklären verschiedene Tonlehrer auch noch die große Terz ꝛc. für eine vollkommne Konsonanz. Die reine Quarte hingegen wird von Einigen zu den vollkommnen, von Andern aber zu den unvollkommnen Konsonanzen gerechnet. Alle die noch übrigen Intervalle sind in einem größern oder kleinern Grade dissonirend, (übelklingend;) denn z. B. die kleine Septime (c — b) ist bey weiten nicht so widrig, als die große (c — h) u. s. w.**)

Mehr braucht ein angehender Klavierspieler, um gewisse hin und wieder vorkommende Ausdrücke zu verstehen, von den Intervallen nicht zu wissen. Die nähere Bestimmung derselben gehört in eine Anweisung zum Generalbasse.

---

§. 127.

Die Fortschreitung von einem angenommenen Tone bis zur Oktave desselben, und zwar von Stufe zu Stufe, z. B. diese:



wird im Allgemeinen eine Tonleiter (*Scala*) genannt, weil man durch eine solche Fortschreitung auf dem Notenplane gleichsam wie auf einer Leiter auf- und absteigt. Da die obige Tonleiter von c bis c die erste gewesen ist, nach welcher man in der neuern Mu-

*) Ob die reine Quarte ein Kon- oder Dissonanz sey, darüber haben sich die Tonlehrer, nach vielen und heftigen Streitigkeiten, bis jetzt noch nicht vereinigen können. Diese Quarte wird zwar oft, aus Gründen, die ich hier nicht der Reihe nach anführen kann, in der Ausübung wie eine Dissonanz behandelt; an und für sich aber ist sie wohl unstreitig eine Konsonanz, wie unter andern L. Euler, Sulzer, Kirnberger, Vogler, Knecht ꝛc. sehr deutlich gezeigt, und zum Theil mathematisch bewiesen haben. Wenn aber die Quarte in manchen Fällen aufgelöst ꝛc. seyn will, so folgt hieraus noch nicht, daß sie eine Dissonanz ist. Denn selbst entschiedene und allgemein dafür anerkannte Konsonanzen können unter gewissen Umständen wie Dissonanzen behandelt werden müssen.

**) „Wie aber das Consoniren (schreibt Sulzer im Artikel Dissonanz) nichts absolutes ist, „sondern von der vollkommenen Harmonie zweyer im Unisonus (Einklang) gestimmter Saiten allmählich abnimmt, bis man endlich zwischen den zwey Tönen mehr einen Streit, „als eine Uebereinstimmung empfindet: so läßt sich auch nicht mit Genauigkeit sagen, wo „das Consoniren zweyer Töne aufhöre und das Dissoniren anfange." Dieser Unbestimmtheit wegen sind auch gewisse Intervalle, als unbrauchbar, gar nicht mit in die praktische Musik aufgenommen worden. Kirnberger suchte zwar, um ein solches Intervall in dem ihm zukommenden Verhältniß ausüben zu können, einen neuen Ton *F* einzuführen, (Die Kunst des reinen Satzes ꝛc. S. 24;) allein man fand sehr viel dagegen einzuwenden. Es ist daher nicht zu vermuthen, daß man von dieser Mittelgattung zwischen den Kon- und Dissonanzen Gebrauch machen werde.

Musik verschiedene andere gebildet hat, so wird sie gewöhnlich die Haupt- oder Stammleiter (primitive) genannt.

Es giebt aber überhaupt dreyerley Arten von Tonleitern, nämlich 1) die diatonische, 2) die chromatische, und 3) die enharmonische.*)

§. 128.

Diatonisch heißt die Tonleiter, wenn die Fortschreitung von dem angenommenen Haupttone bis zur Oktave desselben durch fünf ganze und zwey große halbe Töne geschieht, und zwar ohne Rücksicht auf die Ordnung, in welcher diese ganzen und halben Töne auf einander folgen.**) Jedoch wird in der neuern Musik die diatonische Tonleiter nur noch auf zweyerley Art, nämlich hart (dur) und weich (moll) gebraucht.***)

§. 129.

In der harten Tonleiter ist die Folge der ganzen und halben Töne so, wie hier:

ganzer, ganzer, halber, ganzer, ganzer, ganzer, halber Ton.
1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8

Das

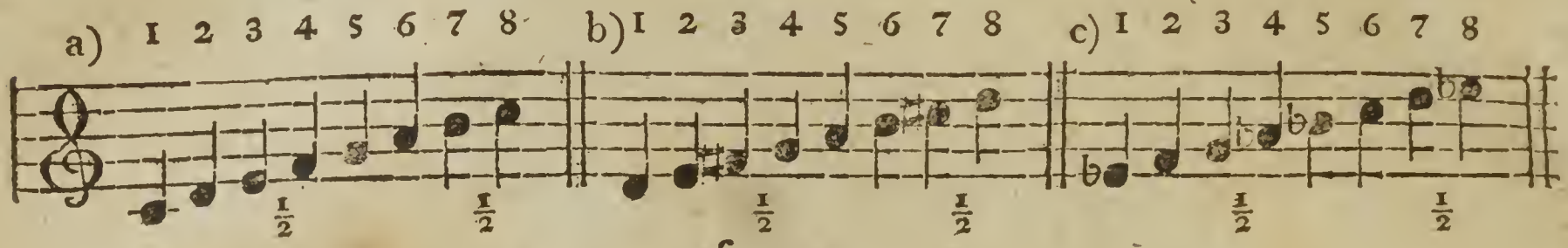
*) Die beyden Kunstausdrücke Tonleiter und Klanggeschlecht werden zwar gemeiniglich für gleichbedeutend genommen; denn man sagt so wohl: die diatonische Tonleiter, als auch: das diatonische Klanggeschlecht; jedoch verstehen Einige unter Klanggeschlecht, in der engern Bedeutung des Wortes, den Inbegriff der zu einer Tonleiter gehörigen Töne, oder gleichsam den Stoff, woraus die Tonleitern gebildet werden.

**) Mithin sind diese Tonleitern: d, e, f, g, a, h, c, d, und: e, f, g, a, h, c, d ꝛc. ebenfalls diatonisch; denn sie bestehen aus einer Folge von ganzen und großen halben Tönen. Auch wurden sie in der ältern Musik wirklich als diatonische Tonleitern gebraucht. (§. 141.) Diejenigen irren sich daher, die nur diese Folge: c, d, e, f, g, a, h, c, für diatonisch erklären. Denn sonach wäre ja selbst unsre weiche Tonleiter nicht diatonisch. — Ganz richtig schreibt Sulzer in der allg. Theorie ꝛc. unter Diatonisch: „Die Veränderung der Ordnung in den Stufen macht keine Veränderung in dem Namen; denn die „Tonleiter bleibt diatonisch, von welchem Tone man auch anfängt. Eben so bleibet der „Tonleiter dieser Name, wenn auch gleich die von den Neuern eingeführten halben (abhängigen) Töne darin vorkommen, wenn nur in der ganzen Octave (Tonleiter) fünf „Stufen ganze, und zwey Stufen halbe Töne ausmachen u. s. w." Jedoch werden diejenigen Tonleitern, worin die ganzen und halben Töne in einer andern Ordnung auf einander folgen, von Einigen, z. B. von Lingke (in dessen kurzer Musiklehre, S. 4.) Nebenklangleitern genannt.

Der Kunstausdruck diatonisch kommt aus dem Griechischen her, nämlich von δια durch, und τονος ein Ton, (per tonos,) weil die Fortschreitung in diesem Klanggeschlechte von einem Tone zum andern, und zwar — wenigstens dem größern Theile nach — durch ganze Töne geschah. Burney setzt in seiner Abhandlung über die Musik der Alten, S. 29. hinzu: „Diese Fortschreitung (von einem Tone zum andern) fand in der griechischen Musik nirgends anders statt, als im diatonischen Klanggeschlechte."

***) Anstatt der Bestimmungswörter hart und weich, die ehedem in der Musik eine ganz andere Bedeutung hatten, (Note zu §. 59. und zu §. 138.) wollen einige Schriftsteller lieber groß (oder männlich ꝛc.) und klein (oder weiblich ꝛc.) gebraucht wissen, z. B die große Tonleiter von C u. s. w.

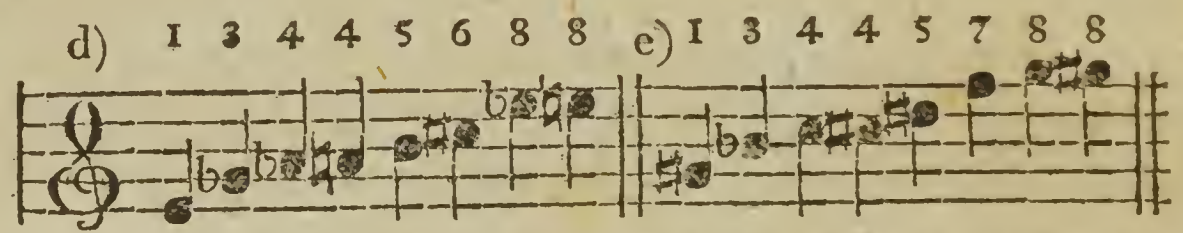
Das heißt: Von der ersten zur zweyten, und von der zweyten zur dritten Stufe beträgt die Fortschreitung einen ganzen, von der dritten zur vierten aber nur einen halben Ton ꝛc. Zu mehrerer Deutlichkeit folgen hier einige harte Tonleitern in Noten. Die halben Töne habe ich durch $\frac{1}{2}$ bemerkt.



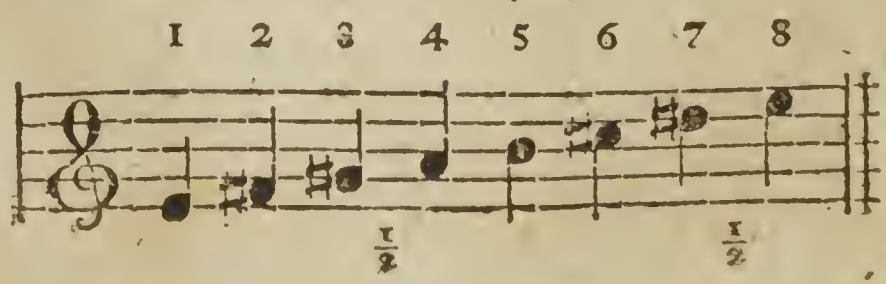
§. 130.

Natürlich wird eine solche Tonleiter genannt, wenn die darin enthaltenen Töne alle unabhängig sind, wie das in dem vorhergehenden Paragraphen bey a) der Fall ist. Versetzt heißt die diatonische Tonleiter, wenn man von einem andern Haupttone ausgeht, wo sodann gewisse Töne durch ein Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget werden müssen, wie oben bey b) und c), damit nämlich die beyden halben Töne, nach dem zuerst eingerückten Muster, ebenfalls auf die vierte (gegen die dritte) und auf die achte (gegen die siebente) Stufe fallen; oder mit andern Worten: damit eine solche Tonleiter, wie die von C dur, die große Sekunde, die große Terz, die reine Quarte, die reine Quinte, die große Sexte und die große Septime erhält. Da beyde Stammleitern, nämlich die von C dur und die von A moll (§. 131.) eilfmal, z. B. in Cis, D, Es ꝛc. versetzt werden können, so entstehen dadurch (mit den beyden erstern) überhaupt vier und zwanzig Tonleitern, nämlich zwölf harte und zwölf weiche.

Anm. Diese Fortschreitungen:



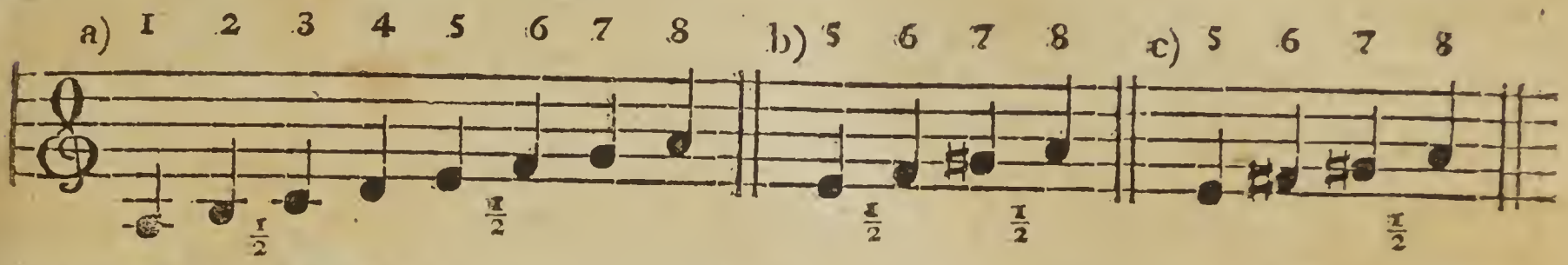
ob sie gleich auf dem Klaviere gespielt wie Tonleitern klingen, wären dessen ungeachtet keine wirklichen (richtig dargestellten) Tonleitern. Denn in beyden sind zwey Stufen übersprungen worden, so daß in dem erstern Beyspiele die Sekunde und die Septime ganz fehlen; dagegen befinden sich unter dieser Tonfolge zwey verschiedene Quarten (eine verminderte und eine übermäßige) und eben so viele Oktaven, (es und e;) im zweyten Beyspiele aber g und gis. Eine harte Tonleiter von E müßte so heißen:



§. 131.

§. 131.

Die weiche Haupt- oder Stammleiter (primitive) ist die von A moll. Sie unterscheidet sich von der harten Tonleiter wesentlich durch die kleine Terz. Man wird nämlich bemerken, daß der erste halbe Ton in der unten eingerückten weichen Tonleiter nicht auf die dritte und vierte, sondern auf die zweyte und dritte Stufe fällt. In Ansehung des zweyten halben Tones, bey dem Aufsteigen dieser Tonleiter, sind die Theoretiker verschiedener Meinung; denn Einige wollen darin die kleine Sexte und Septime a), Andere die kleine Sexte und große Septime b), und noch Andere die große Sexte und Septime gebraucht wissen c).



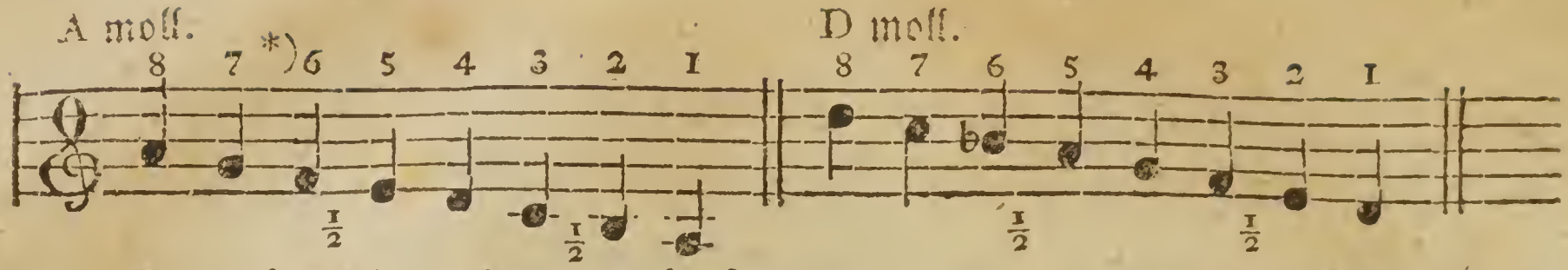
Folglich fiel bey a) der zweyte halbe Ton auf die fünfte und sechste, bey c) aber auf die siebente und achte Stufe. In dem Beyspiele b) entständen, außer dem ersten halben Tone, sogar noch zwey solche Intervalle, nämlich von der fünften zur sechsten und von der siebenten zur achten Stufe. Dagegen befände sich in dieser Tonleiter eine Fortschreitung durch die übermäßige Sekunde — in A moll von f in gis — welche Fortschreitung wohl in einer diatonischen Tonleiter nicht vorkommen sollte.

Wessen Gründe überwiegend sind, lasse ich dahin gestellt seyn, da eine Prüfung derselben zu vielen Raum erfordern, und noch überdies von keinem Nutzen seyn würde. Denn wie viel ist nicht schon über den Sitz des zweyten halben Tones in der weichen Tonleiter geschrieben worden! Gleichwohl hat man sich noch immer nicht darüber vereinigen können.*) — Am gewöhnlichsten ist, wenigstens in geschwinder Bewegung, die Fortschreitung bey c), durch die große Sexte und Septime.

Im Absteigen wird die weiche Tonleiter von den Meisten auf die nachstehende Art gebraucht, nämlich mit der kleinen Septime und Sexte.

A moll

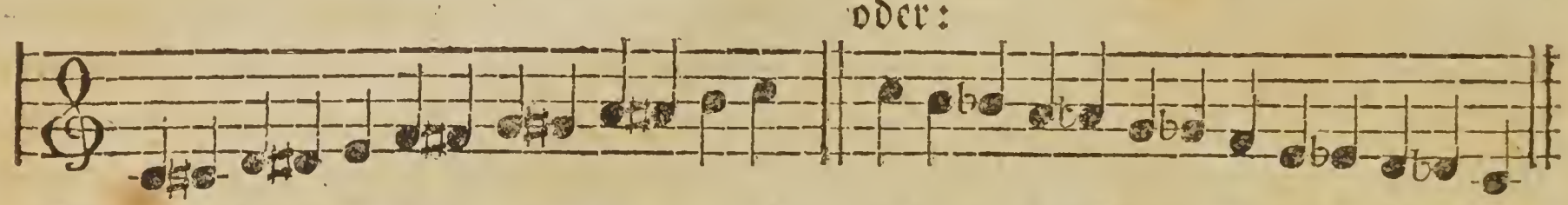
*) Wem damit gedient ist, die Gründe für und wider die eine oder die andere Fortschreitung zu wissen, den verweise ich auf Hillers wöchentliche Nachrichten die Musik betreffend ꝛc. dritt. Jahrgang, S. 188, 205, 376 ff; viert. Jahrg. S. 130, 295, 301. u. a. m. Nur dies bemerke ich hier noch, daß *Tartini* in seinem Trattato di Mulica ꝛc. 1754. sogar eine solche weiche Tonleiter: a, h, c, dis, e, f, gis, a aufstellte, die sich auch in Lingkens Musiklehre von 1779. S. 5. befindet, und zwar unter der treffenden Benennung: außerordentliche Leiter.



Daß aber jede andere weiche Tonleiter, wie die hier eingerückte zweyte, nach der von A moll gebildet wird, brauche ich wohl kaum zu erinnern.

§. 132.

Chromatisch, oder richtiger: diatonisch-chromatisch **) wird die Tonleiter genannt, wenn die Fortschreitung durch lauter halbe Töne, nämlich durch sieben große und fünf kleine geschieht, wie in diesen Beyspielen.



Anm. Hierbey hat man sich zu merken, daß nur die kleinen halben Töne, wie c — cis, d — dis ꝛc. chromatische, die großen, wie cis — d, dis — e, e — f ꝛc. hingegen diatonische Töne sind. Es ist daher unrichtig, die Töne ohne Versetzungszeichen an sich diatonische, und die mit einem ♯ oder b chromatische Töne zu nennen. Denn ein Ton, für sich allein betrachtet, ist weder diatonisch, noch chromatisch, sondern bloß mit einem andern verglichen wird er eins von beyden. So ist z. B. der Ton f, einzeln genommen, weder das eine, noch das andere; aber gegen e oder ges wird er diatonisch, weil beyde sich zum f wie ein großer halber Ton verhalten. Mit fis verglichen ist f chromatisch; denn der Abstand von f zu fis beträgt nur einen kleinen halben Ton.

Eben so irrig ist es, die Versetzungszeichen, ohne Rücksicht auf ihren jedesmaligen Gebrauch, chromatische Zeichen zu nennen. Denn wenn z. B. in E dur vier durch Kreuze, oder in Es dur drey durch Bee bezeichnete Töne vorkommen, so bleiben doch dessen ungeachtet die erwähnten Tonleitern und wesentlichen Versetzungszeichen diatonisch, weil nichts desto weniger durch lauter ganze und große halbe Töne fortgeschritten wird.

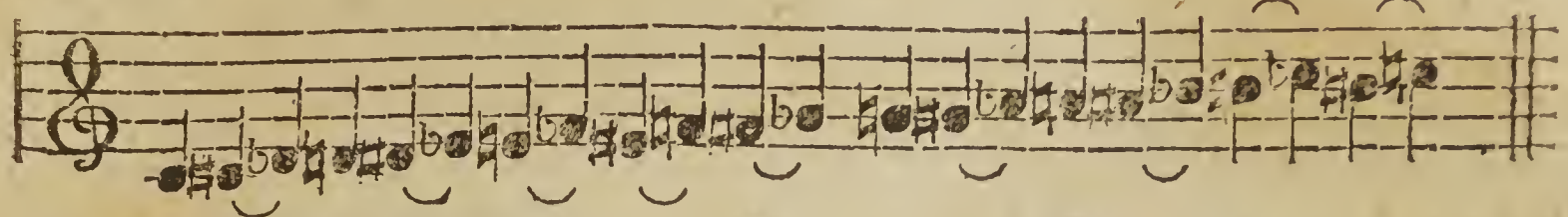
§. 133.

*) Jedoch halten unter andern Sorge, Lingke, Hiller ꝛc. auch bey dem Absteigen der weichen Tonleiter die Fortschreitung durch die große Septime und kleine Sexte, folglich in A moll durch gis — f, für richtiger, oder doch ebenfalls für zulässig.

**) Weil nämlich diese Tonleiter eigentlich aus sieben diatonischen und nur aus fünf hinzu gekommenen chromatischen Tönen besteht. Der Kunstausdruck chromatisch kommt ebenfalls aus dem Griechischen her, und zwar von χρωμα (chroma, die Farbe.) Die Griechen sollen nämlich zur Bezeichnung solcher (chromatischen) Töne sich bunt gefärbter Buchstaben oder Noten bedient haben. Andere Meinungen hierüber findet man jedoch in Mattheſons Organisten-Probe, S. 39; in Rousseau's Dictionaire unter Chromatique; in Adlungs Anleitung zur mus-Gelahrtheit, zweyt. Aufl. S. 170. u. a. m.

§. 133.

Enharmonisch (eigentlich: diatonisch-chromatisch-enharmonisch) heißt die Tonleiter, wenn zu den großen und kleinen halben Tönen noch die so genannten Viertel- (jetzt richtiger Neuntel-) töne hinzu kommen, z. B.



Die enharmonischen Töne, z. B. cis und des ꝛc. werden zwar auf zwey verschiedenen Stufen angedeutet; allein bekanntlich müssen sie auf dem Klaviere vermittelst Einer Taste angegeben werden. Ich habe sie mit einem Bogen bemerkt, und deswegen fes und ces **vor** eis und his eingerückt, da man sie sonst besser in dieser Ordnung: e, eis, fes, f ꝛc. auf einander folgen läßt. Werden zwey solche enharmonische Töne mit einander verwechselt, so daß z. B. dis für es eintritt, oder umgekehrt: so nennt man dies eine enharmonische Rückung oder Verwechselung, auch wohl eine Verwechselung des Klanggeschlechtes u. dgl. Wiewohl dieser letztere Ausdruck, wenn bloß von zwey mit einander verwechselten Tönen die Rede ist, beynahe zu viel sagt.

Das enharmonische Klanggeschlecht wird oft schlechthin ἁρμονία (harmonia) d. i. das wohl eingerichtete genannt. (Burney's Abhandlung über die Musik der Alten, S. 29; Forkels allg. Geschichte der Musik, erst. Band, S. 331.)

Noch andere Eintheilungen in vermischte Klanggeschlechter, wovon man vorzüglich in Scheibens weitläuftig angefangenem, aber nicht beendigtem, Werke über die musikalische Composition ꝛc. S. 86, 93 und 103. eine ausführliche Beschreibung findet, kann ich hier füglich übergehen.

§. 134.

Von den erwähnten drey Tonleitern wird, nach der gegenwärtigen Einrichtung, bloß die diatonische wesentlich gebraucht, oder in einem Tonstücke zum Grunde gelegt; und nur zuweilen, bey Ausweichungen aus dem Haupttone in Nebentöne ꝛc. werden einzelne Töne aus einer von den beyden andern Tonleitern entlehnt.*)

*) Bey den Griechen war sowohl die chromatische als auch die enharmonische Tonleiter ganz anders beschaffen, als bey uns. Daher schreibt der Verfasser des Artikels Tonleiter in Sulzers allg. Theorie: „Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System ein„geführt oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Ton„leitern haben. So lange aber alle Töne unsers Systems blos zur Vollkommenheit des diatoni-

Einzelne chromatische Fortschreitungen trifft man gegenwärtig fast in allen, und enharmonische Verwechselungen ebenfalls in vielen Tonstücken an.*) Aber außer einer chromatischen Fantasie ꝛc. von J. Seb. Bach, einer enharmonischen Klaviersonate, wenn ich nicht irre, von C. P. E. Bach, und einer enharmonischen Fuge von Stölzel, erinnere ich mich nicht, ganze Tonstücke von dieser Art gesehen zu haben. Indessen mag es deren vielleicht mehrere geben;**) denn wer kennt alles, was nur seit 30 Jahren heraus gekommen ist? — Daß man aber von einem einzelnen Tone nicht sagen könne, er sey enharmonisch, dies folgt aus der Anmerkung zu §. 132. So ist z. B. eis nur erst gegen f betrachtet enharmonisch; weil diese beyden Töne bloß um ein comma von einander verschieden sind, oder doch um so viel verschieden seyn sollten.

---

§. 135.

Das Wort **Tonart** (modus) bedeutet in der neuern Musik beynahe eben das, was man sonst die diatonische Tonleiter nennt, nämlich: eine vom Haupttone bis zur Oktave desselben nach einer gewissen Ordnung bestimmte Folge der ganzen und halben Töne. Wenn daher der Komponist in einem Tonstücke die Tonleiter von C zum Grunde gelegt, oder C zum Haupttone gewählt hat, d. i. wenn am häufigsten nur diejenigen Töne vorkommen, welche zu der Tonleiter von C gehören: so sagt man, das Stück geht aus der **Tonart** C, oder aus dem **Tone** C, auch wohl nur schlechthin aus C. Da nun die diatonische Tonleiter auf zweyerley Art gebraucht wird, so entstehen daraus auch **zwey Haupttonarten**, (Tonarten,) nämlich die **harte** oder die **große**, (**dur**,) und die **weiche** oder die **kleine**, (**moll**,) wovon C dur und A moll, wie bey den Tonleitern erinnert wurde, die Muster oder **Haupttonarten** (die **primitiven**) sind.

Anm. 1. Man spricht zwar gewöhnlich von vier und zwanzig Tonarten; allein alle zwölf harte und alle zwölf weiche sind — die fast durchgängig eingeführte gleichschwe-

„tonischen Geschlechts da sind, und alles, was wirklich chromatisch und enharmonisch in unserer Musik vorkommen kann, blos aus einzelen Fortschreitungen der Melodie oder Rückungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die so unrichtig mit diesen Namen belegt, und oft weitläuftig zergliedert und unterabgetheilt werden, blos chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehreren diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unserer Musik sind." — Jedoch giebt Sulzer im Artikel Chromatisch zu, daß man unter gehörigen Einschränkungen chromatisch fortschreiten könne.

*) Zwey enharmonische Verwechselungen befinden sich unter andern in Bachs zweyter Fortsetzung von sechs Sonaten, S. 29 und 30. Auch in Mozarts, Haydn's ꝛc. Werken kommen solche Verwechselungen öfter vor.

**) Ich schreibe hier von der neuern Musik, folglich nicht von dem enharmonischen Klanggeschlechte der Griechen, worüber man vorzüglich im ersten Bande der allg. Geschichte der Musik von Forkel hinlängliche Belehrung findet.

schwebende Temperatur dabey vorausgesetzt — bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, aber nicht ihrer übrigen Einrichtung nach, von einander verschieden. So ist z. B. D dur nur die um Einen Ton, und F dur die um drey Stufen höher versetzte Durtonart u. s. w. Eben so verhält es sich mit den Molltönen; folglich sind im Grunde nur zwey Haupttonarten, die übrigen sollte man also, in so fern sie diesen entgegen gesetzt werden, Nebentonarten oder versetzte Tonleitern nennen. Aber nur selten druckt man sich in dieser Rücksicht bestimmt aus.*)

Anm. 2. Ich besorge, daß Mancher nicht weiß, was man eigentlich damit meint, wenn es heißt, dieses oder jenes Tonstück geht aus G dur. Höchstens denkt er etwa dabey, der Komponist hat in der harten Tonart G angefangen und auch darin geschlossen. Etwas Wahres enthält diese Meinung allerdings; aber zu einem völlig deutlichen Begriffe ist dieses Etwas nicht hinreichend. Man sage daher dem Lernenden, daß es, außer dem angenommenen Haupttone, noch fünf gewöhnliche Nebentöne giebt, in welche der Tonsetzer, der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, ausweichen kann.**) Gesetzt nun, ein Tonstück aus G dur bestände überhaupt aus hundert Takten, so müßte der Komponist verhältnißmäßig am längsten, folglich ungefähr 35 bis 40 Takte hindurch, besonders zu Anfang und gegen das Ende, im Haupttone G geblieben seyn. Für alle die übrigen fünf gewöhnlichen Nebentöne wären also nur noch 60 bis 65 Takte übrig, wovon alsdann die Quinte, als die so genannte Dominan-

*) Ueberdies sind auch hierüber die Tonlehrer zum Theil ganz entgegen gesetzter Meinung. So schreibt z. B. Marpurg in seiner Anleitung zur Musik, S. III: „Jedes Tonstück „ist in einem gewissen einzigen Ton, und in einer gewissen einzigen Tonart componirt. „Die letztere Note, womit der Baß eines Stückes endiget, saget uns, in was für einem „Tone, nämlich in C. D ꝛc. das Stück componirt ist. Die Tonart (hart oder weich) „lernet man aus der Beschaffenheit der Terz zu dem Haupttone des Stückes erkennen u. „s. w." Hier werden Ton (oder Tonica) und Tonart, wie mich dünkt, ganz richtig von einander unterschieden. Auch lehren Kirnberger und Sulzer — mit welchen Marpurg bekanntlich nur selten übereinstimmte — der Hauptsache nach ebendasselbe. Dagegen heißt es unter andern im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend, S. III. im Anhange: „Ein musikalisches Stück in eine andere Tonart transponiren „würde deutlicher und besser gesagt seyn, als es in einen andern Ton transponiren." Meines Erachtens hat zwar jeder Dur- und Mollton seine eigene Tonleiter, aber nicht seine eigene Tonart. Denn die Folge der ganzen und halben Töne, oder die Art der Fortschreitung von Stufe zu Stufe ꝛc. bleibt in allen unsern Dur- und Molltönen die nämliche. Jedoch kann und will ich mir hierüber keine entscheidende Stimme anmaßen.

**) Daß der Komponist in längern Tonstücken, oder aus gewissen Ursachen, anstatt der harten Tonart die weiche auf eine Zeit lang annehmen, und von dieser wieder in andere verwandte Töne ausweichen könne ꝛc. braucht der Anfänger, zur Erlangung des Begriffes vom Haupttone, nicht zu wissen. Auch daran ist nicht viel gelegen, wenn der Schüler jetzt noch nicht erfährt, daß in den mehresten Recitativen und in einigen Fantasien gar kein eigentlicher Hauptton festgesetzt ist; denn diese Gattungen von Tonstücken machen hierin, so wie in mancher andern Rücksicht, eine Ausnahme von der Regel. Uebrigens weiß ich wohl, daß jetzt beynahe die meisten Komponisten — um neu zu seyn und überraschen zu können — sich bey den Ausweichungen nicht mehr auf die nächstverwandten Töne einschränken. Auch ist es unleugbar, daß Männer, wie Haydn, Mozart ꝛc. durch kühne Wendungen in entfernte Töne oft eine treffliche Wirkung hervor zu bringen wissen. Ob aber nicht auch manche Tonsetzer, zum Nachtheile der erforderlichen Einheit, zu weit darin gehen, dies muß ich Andere entscheiden lassen; zumal da ohnehin solche ästhetische Untersuchungen nicht zunächst in eine Klavierschule gehören.

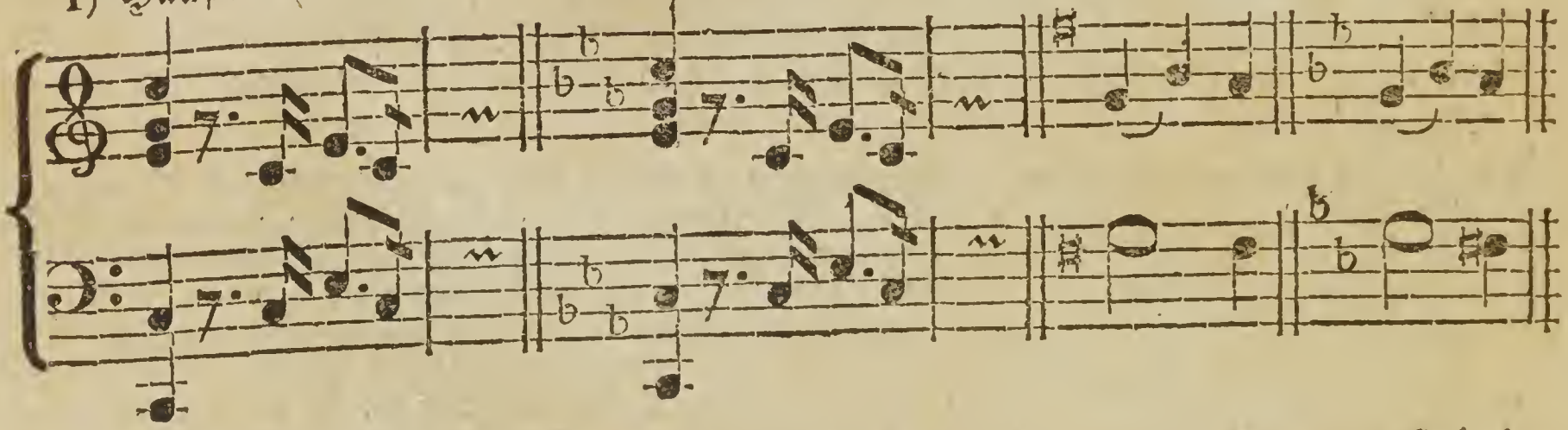
nante, (die nächst dem Haupttone gleichsam herrschend ist,) den größern Theil, mithin ungefähr 25 bis 30 Takte, erhalten würde. In jedem der nun noch übrigen vier Nebentöne könnte der Komponist etwa 8 bis 12 Takte moduliren. — Hieraus, denke ich, wird Jeder begreifen können, was man unter dem Haupttone versteht, und in wie fern ihm diese Benennung zukommt. Die Merkmale der Ausweichung lassen sich in der Kürze nicht bestimmen; ich muß daher diejenigen, welche hierüber belehrt seyn wollen, auf die zweyte Auflage meiner Anweisung zum Generalbaßspielen verweisen, weil ich kein anderes Lehrbuch kenne, worin von diesem Gegenstande so ausführlich gehandelt worden ist.

§. 136.

Die harte Tonart unterscheidet sich von der weichen unter andern hauptsächlich durch die Terz, welche Letztere in der harten Tonart (d. h. von dem jedesmaligen Haupttone an gerechnet) groß, in der weichen aber klein ist.

Um dies näher erklären zu können, rücke ich hier den Anfang von vier Tonstücken ein.

1) Hauptton C. 2) desgleichen: 3) Hauptt. G. 4) desgl.



Da bey 1) die sogleich im ersten Akkorde vorkommende Terz von C (nämlich e) groß, und die bey 2) der Vorzeichnung nach es, folglich klein ist: so liegt im ersten Falle die harte, im zweyten aber die weiche Tonart zum Grunde; oder wie man sich gewöhnlicher ausdruckt: No. 1. geht aus C dur, und No. 2. aus C moll.*) Eben so erkennt man in dem Beyspiele 3) aus der großen Terz h — von dem angenommenen Haupttone G — die harte, aus der kleinen Terz b unter 4) aber die weiche Tonart G.**)

§. 137.

*) Abgekürzt schreiben Einige anstatt dur: #, und für moll: b, z. B. C dur: C #; A moll: Ab u. s. w. Daß diese Abkürzung, die man wohl von einem ehedem angenommenen Grundsatze (s. die zweyte Note zu §. 138.) beybehalten haben mag, gegenwärtig nicht mehr passend ist, erhellet aus diesen Beyspielen: Es #, Hb, B # ꝛc. Besser schreibt man dafür: Es dur, H moll, B dur u. s. w.

**) Die Terz kommt zwar, wie man aus den Beyspielen 3) und 4) sieht, nicht immer sogleich bey dem ersten Griffe vor; aber lange pflegt sie gewöhnlich nicht auszubleiben. Woraus sich aber der jedesmalige Hauptton selbst erkennen läßt, das wird so eben folgen.

§. 137.

Aus dem, was oben von den versetzten Tonleitern gesagt wurde, läßt sich leicht einsehen, daß bey jedem Dur- und Molltone — nur C dur und A moll ausgenommen — gewisse Versetzungszeichen nöthig sind, die man zu Anfange eines Tonstückes (oder bey jeder Notenreihe) anmerket, und zusammen die Vorzeichnung nennt.*) Aus dieser Vorzeichnung und aus der letzten Baßnote läßt sich der Hauptton eines Stückes am sichersten erkennen; denn auf die Harmonie, Modulation u. dgl. kann man den Anfänger nicht verweisen.

Den Hauptton aus der letzten Note erkennen wollen, mag zwar nebenbey gut seyn; nur ist diese Note allein ein sehr trügliches und noch überdies kein allgemeines Merkmal.

Trüglich ist es, weil manches einzelne Tonstück nicht mit demjenigen Takte, welcher seinem Platze nach der letzte ist, sondern in der Mitte ꝛc. schließt, (wie bey einem Da Capo, dal Segno etc.) oder weil es vielleicht in einem Nebentone aufhört, auch wohl durch eine kürzere oder längere Einleitung mit dem Folgenden verbunden wird u. s. w.. Ich könnte eine Menge Beyspiele von der Art anführen, wenn es mir nöthig zu seyn schien, eine so unleugbare Sache erst zu beweisen. Wer nicht davon überzeugt seyn sollte, der nehme irgend eine Sammlung Sonaten von C. P. E. Bach, Häßler, E. W. Wolf ꝛc. vor sich, und er wird finden, wie trüglich es ist, den Hauptton eines Stückes in jedem Falle aus der letzten Note erkennen wollen.**)

Nicht allgemein ist dieses Merkmal, weil bey einer vollständigen Harmonie doch nicht alle Stimmen am Ende eines Tonstückes den Hauptton haben können. Wie soll nun der, welcher die zweyte Violine, die Viole, die zweyte Flöte, Hoboe ꝛc. spielt, oder auch der, welcher den Alt oder Tenor singt, aus seiner letzten Note den Hauptton erkennen? — Bey Klavierstücken müßte dies die letzte Baßnote entscheiden, und doch würden sich, wie ich schon erinnert habe, auch hierbey manche Ausnahmen finden. Ueberdies könnte die letzte Baßnote allein

*) „Könnte man aber nicht die jedesmal erforderlichen Versetzungszeichen erst im Stücke selbst unmittelbar vor die Noten setzen, und auf diese Art die so genannte Vorzeichnung zu Anfange eines Tonstückes ganz entbehren?" Ja freylich könnte man dies. Aber den Lernenden, welcher diese Frage aufwirft, lasse man nur etwa ein Tonstück aus E oder Es dur ohne Vorzeichnung abschreiben, und die nöthigen Versetzungszeichen jedesmal vor die Noten setzen; er wird sodann einsehen, daß es dem Auge beschwerlich werden müßte, wenn man, anstatt der drey oder vier vorgezeichneten Versetzungszeichen, deren auf jeder Zeile ungleich mehrere zu übersehen hätte. — Bloß also zur Erleichterung für den Spieler bedient man sich der Vorzeichnung.

**) Das bekannte Sprichwort: In fine videtur, cujus toni, (am Ende sieht man, aus welchem Tone das Stück geht,) ist sonach gegenwärtig nicht mehr in jedem Falle wahr. Eigentlich aber bezog sich dieses Sprichwort wohl vorzüglich auf die Tonarten der Alten. Und auch dabey gab es zuweilen Ausnahmen; dies beweisen unter andern die Kirchenmelodien zu den Liedern: Christ, unser Herr, zum Jordan kam ꝛc. Also heilig ist der Tag ꝛc. O großer Gott von Macht u. a. m.

allein doch nur den Hauptton, aber nicht die Tonart (hart oder weich) anzeigen; folglich muß hierin doch immer wieder die Vorzeichnung entscheiden helfen; ob ich sie gleich, einiger Ausnahmen wegen, auch nicht zum einzigen Merkmale anzunehmen verlange.

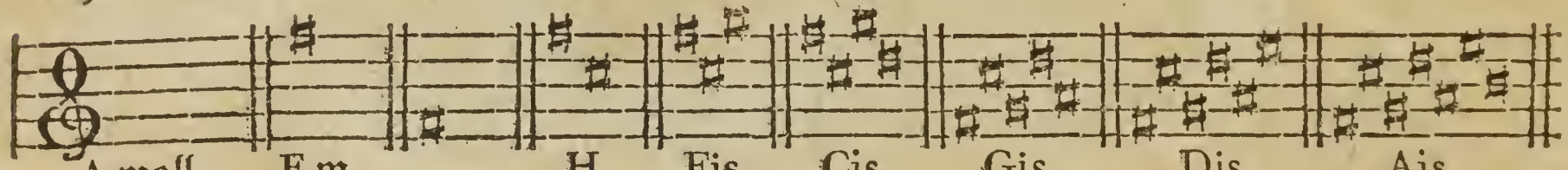
Gesetzt aber, aus der letzten Note ließe sich jedesmal ganz zuverlässig der Hauptton erkennen, so würde ich sie doch dessen ungeachtet — wenigstens wenn der Schüler bereits einige Kenntnisse erlangt hätte — nicht zum Merkmale annehmen lassen. Denn brauchte der Lernende, um den Hauptton zu erfahren, bloß nach der letzten Note zu sehen, und weiter nicht darüber nachzudenken, so würde er wieder nur mechanisch handeln, und dabey seine Einsichten nicht erweitern.

§. 138.

Die Vorzeichnung aller Dur- und Molltöne habe ich in den folgenden beyden Zeilen nach der zunehmenden Anzahl der Kreuze und Bee angezeigt.

(Dur- und Molltöne mit Kreuzen:)

1) C dur. 2) G d. oder: 3) D. 4) A. 5) E. 6) H. 7) Fis. 8) Cis.

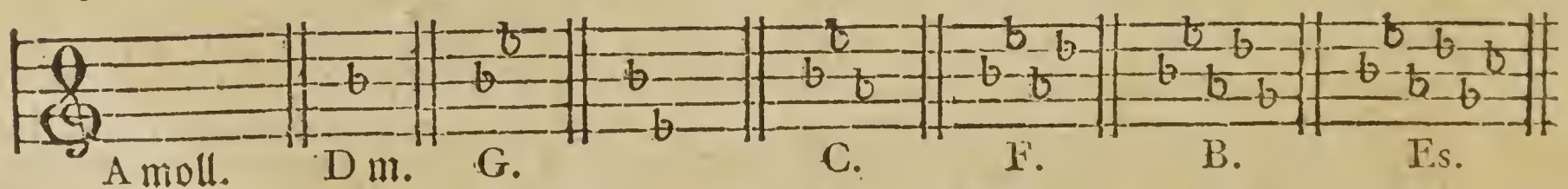


A moll. E m. H. Fis. Cis. Gis. Dis. Ais.

Leitton gis. *) dis. ais. eis. his. fisfis. ciscis. gisgis.

(Dur- und Molltöne mit Been:)

1) C dur. 2) F d. 3) B. oder: 4) Es. 5) As. 6) Des. 7) Ges. **)



A moll. D m. G. C. F. B. Es.

Leitton: gis. cis. fis. h. e. a. d.

Hier-

*) Unter dem Leittone, (welcher auch die charakteristische oder tonbezeichnende Note, das *Semitonium modi* oder *octavae*, französisch *ton* oder *note sensible* ꝛc. genannt wird,) versteht man die große Septime, oder den halben Ton unter der Oktave der jedesmaligen Tonica, folglich in C das h, in G das fis, in B das a ꝛc. weil das Semitonium modi gleichsam in die Tonica leitet oder führet. Denn wer von dem Haupttone bis zur großen Septime, folglich z. B. in C aufwärts bis zu h spielt, der wird fühlen, daß dieses h in das c leitet, oder daß man nach dem h das c, mithin nach g, a, h, c, d, e, fis das g erwartet u. s. w. Außerdem giebt es noch verschiedene andere Leittöne, die aber hier — wo bloß von den unterscheidenden Merkmalen der Dur- und Molltöne mit gleicher Vorzeichnung die Rede ist — nicht in Betrachtung kommen.

**) Es ist unrichtig, die Töne, welche Kreuze vorgezeichnet haben, Dur- und die mit Been Molltöne zu nennen. Denn außer daß C dur und A moll weder zu der einen noch zu der andern Klasse gehörten, wird diese irrige Meinung auch schon dadurch widerlegt, daß einerley Vorzeichnung allemal einen Dur- und Molton zugleich bezeichnet. — Ehedem war die gedachte

Hieraus sieht man, daß Cis dur und Ais moll, anstatt der sieben Kreuze in der ersten Zeile unter 8), auch als Des dur und B moll, wie in der zweyten Zeile bey 6), bequemer mit fünf Been, Fis dur und Dis moll aber, statt der sechs Kreuze, als Ges dur und Es moll, mit sechs Been vorgezeichnet werden können. In den beyden genannten Molltönen — woraus aber nur wenige ganze Tonstücke gehen, obgleich bey einzelnen Stellen zuweilen darein ausgewichen wird — pflegt man sich auch gewöhnlich der Vorzeichnung mit Been zu bedienen. Uebrigens ist in Ansehung der vorgezeichneten oder wesentlichen Versetzungszeichen noch zu merken, daß sie sich nicht bloß auf diejenigen Noten, welche in dem Liniensysteme auf derselben Stufe stehen, sondern überhaupt auf jede Note gleiches Namens beziehen. Wenn also z. B. auf der Stufe des eingestrichenen f ein ♮ vorgezeichnet ist, so wird durch dieses ♮ zugleich — auch sogar bey verändertem Schlüssel — jedes andere im Tonstücke vorkommende f um einen halben Ton erhöhet. Mithin ist es auch in Absicht auf die Bedeutung gleichgültig, ob das fis auf der fünften (obersten) oder zwischen der ersten und zweyten Linie vorgezeichnet steht u. s. w. Eben dies gilt, unter veränderten Umständen, von den vorgezeichneten Been.

Es hat wenig Nutzen, wenn man den Anfänger die Vorzeichnung eines jeden Tones auswendig lernen läßt. Denn wie viele Zeit geht darüber hin, und wie bald vergißt der Schüler wieder, was er mit vieler Mühe bloß seinem Gedächtniß anvertraute! Besser ist es daher, wenn man ihm die §. 129 und 130. angezeigten Gründe, warum jeder Ton die auf der vorhergehenden Seite bemerkte Anzahl Kreuze oder Bee vorgezeichnet haben muß, vorher genau bekannt macht. Ueberdies giebt auch diese Methode abermals eine gute Gelegenheit zum Selbstdenken.

Damit der Schüler die zu jedem Tone erforderliche Vorzeichnung selbst finden lerne, lasse man ihn von dem angenommenen Haupttone bis zur Oktave desselben auf jede Stufe eine Note ohne Versetzungszeichen schreiben. Zuerst wählt

dachte unrichtige Benennung ziemlich allgemein, wie man aus der folgenden, in Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, nach der Hillerschen Ausgabe S. 257. befindlichen Stelle sieht. „Vorzeiten richtete man seine Gedanken nicht auf die Größe der Intervallen; sondern wenn ein oder mehrere b vorgezeichnet waren, hieß es moll, die Terz mochte groß oder klein seyn. So hieß z. B. unser F dur damals cantus mollis. Wenn aber ein oder mehr Creuzchen voran stunden, so war es ein Durton, wenn gleich die Terz klein war. So hieß damals unser H moll cantus durus. War gar nichts vorgezeichnet, so war es modus naturalis, wie dergleichen nur ist C dur und A moll." Daß aber auch neuere Tonsetzer sich zuweilen noch so ausdrucken, dies sollte man freylich nicht erwarten. Und doch befindet sich unter andern in zwey gestochenen Sonaten von *Gyrowetz*, Oeuv. 18. S. 10. über F dur mit einem b (nach D dur mit zwey Kreuzen) die Ueberschrift: *Minore*, (moll.) —

wählt man dazu etwa die harte Tonleiter von G. Da nun von g bis g ohne Versetzungszeichen die Folge der ganzen und halben Töne so wäre, wie hier:

ganzer:	ganzer:	halber:	ganzer:	ganzer:	halber:	ganzer Ton:
1 —	2 —	3 —	4 —	5 —	6 —	7 — 8
g	a	h	c	d	e	f g

so wird der Lernende leicht einsehen, daß bloß der zweyte halbe Ton nicht auf die siebente und achte Stufe fällt, und daß sonach nur auf der siebenten Stufe f, um die große Septime zu erhalten, ein ♮ nothwendig wird, welches also die ganze Vorzeichnung von G dur ausmacht. Denn a ist ohne Versetzungszeichen die erforderliche große Sekunde von dem angenommenen Haupttone G, h die große Terz, c die reine Quarte u. s. w. Nun nehme man die Quinte von G, nämlich D, wobey außer dem schon vorhandenen ♮ vor f, aus dem angezeigten Grunde, auch eins auf der siebenten Stufe c hinzu kommen muß; folglich hat D dur zwey Kreuze vorgezeichnet. Nach D folgt die Quinte A mit dem hinzu gekommenen gis; von A ist die Quinte E, und so durch reine Quinten weiter bis zum Cis.*)

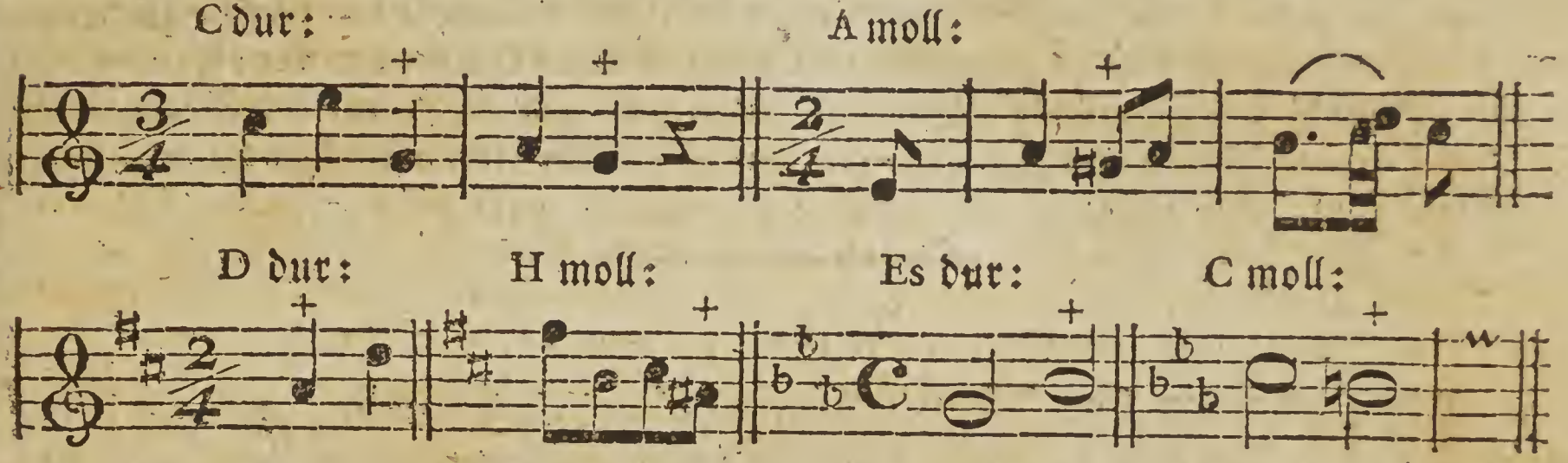
Jetzt lasse man wieder von C dur anfangen, und die Quinten abwärts, nämlich zuerst F ꝛc. nehmen. Hiervon ist g ohne Versetzungszeichen die erforderliche große Sekunde, a die große Terz; nur h wäre die übermäßige Quarte. Um nun dafür die reine Quarte zu erhalten, wird auf dieser vierten Stufe, (vom angenommenen Haupttone F,) nämlich vor h, ein b nöthig. Die übrigen Intervalle haben insgesammt das ihnen zukommende Verhältniß zu dem Haupttone, und bleiben also unverändert. Folglich hat F dur nur ein b vorgezeichnet. Bey der nächsten reinen Quinte abwärts, welche B ist, kommt ebenfalls auf der vierten Stufe E ein b hinzu, daß also B dur zwey Bee, eins auf der Stufe H, das andere auf E, vorgezeichnet hat. Nach B folgt Es mit b, es und as ꝛc.

Die Vorzeichnung der Molltöne hat der Lernende zugleich mit gefunden. Denn aus dem S. 128. eingerückten Schema sieht man, daß mit jedem Durtone der um eine kleine Terz tiefere Mollton, z. B. mit G dur E moll, mit F dur D moll ꝛc. einerley Vorzeichnung hat. Deswegen pflegt man auch zwey solche Tonarten verwandte oder lieber Paralleltonarten zu nennen.

Nun ist also nur noch zu untersuchen, ob ein Tonstück aus einem gleich bezeichneten Dur- oder Molltone, z. B. aus C dur oder A moll, aus F dur oder D moll ꝛc. gehe. Hierin entscheidet, außer der letzten Baßnote — sehr wenige zwei-

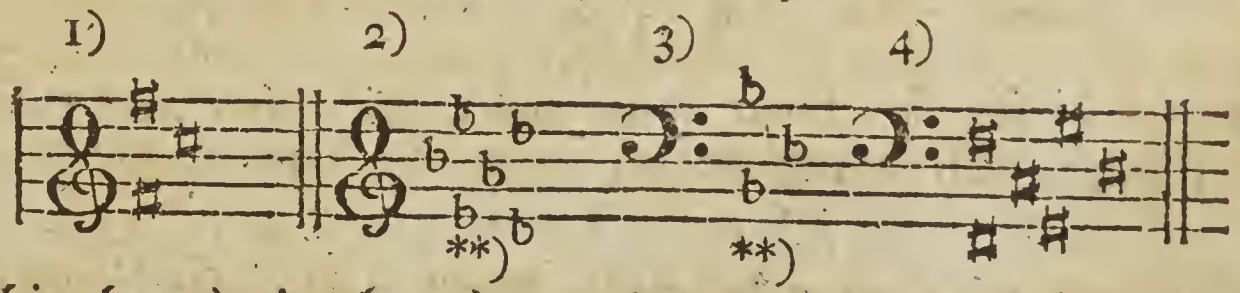
*) „Warum aber nach lauter reinen Quinten? „Weil dies die leichteste Methode und zugleich die natürlichste Folge oder Verwandtschaft der Töne (Tonleitern) ist. Um den Grund dieser Verwandtschaft einzusehen, darf man nur die Tonleitern mehrerer Töne mit einander vergleichen. Man wird sodann finden, daß außer der so genannten Paralleltonart — wovon oben in der Anmerkung sogleich mehr vorkommen wird — die Tonleiter der Quinte auf- und abwärts mit dem jedesmal angenommenen Haupttone, in Ansehung der Vorzeichnung, am meisten übereinkommt, oder mit ihm im ersten Grade verwandt ist. C dur z. B. hat nichts, G dur aber nur Ein ♯ vorgezeichnet, folglich ist G dur mit C einen Grad näher verwandt, als D dur, welches Letztere zwey Kreuze vorgezeichnet hat u. s. w. Eben so verhält es sich mit den Quinten abwärts. F dur, als die von C abwärts liegende Quinte, hat nur ein b vorgezeichnet, und ist daher mit diesem C näher verwandt, als B dur u. s. f. Jetzt wird man einigermaßen einsehen, was die Tonlehrer unter der Verwandtschaft der Töne oder Tonleitern verstehen. Die nähere Untersuchung dieses Gegenstandes gehört in ein theoretisches Lehrbuch.

zweifelhafte Fälle ausgenommen — vorzüglich der in dem Schema S. 128. jedem Molltone beygefügte Leitton. Wenn nämlich in einem Tonstücke gar nichts vorgezeichnet ist, so kann es nur aus C dur oder aus A moll gehen. Kommt nun, besonders zu Anfange und gegen das Ende desselben, häufig gis vor, so läßt sich daraus mit ziemlicher Gewißheit schließen, (Ausnahmen davon giebt es aber freylich,) daß ein solches Tonstück nicht aus C dur, sondern aus A moll gehe. Denn in C dur würde das zur Tonleiter gehörige g vorkommen.*) Eben so findet man in D moll häufig cis, in H moll ais, in C moll h ꝛc. welche Töne in den Durtönen mit der nämlichen Vorzeichnung entweder gar nicht, oder wenigstens in den ersten und letzten Takten nur sehr selten, und gleichsam bloß im Vorbeygehen vorkommen. Zur nähern Erläuterung folgen hier einige kurze Beyspiele, worin ich die entscheidenden Töne mit einem + über der Note bemerkt habe.



Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf andere Fälle machen.

Anm. 2. Wenn man den Hauptton aus der Vorzeichnung erkennen will, so muß man dabey nicht bloß auf die Anzahl der vorgezeichneten Kreuze oder Bee sehen, sondern ob dadurch auch wirklich verschiedene Töne angedeutet werden. Denn manche Komponisten (und Notenschreiber ꝛc.) pflegen ein oder das andere Versetzungszeichen doppelt vorzuzeichnen, z. B.



Daß hier bey 1) cis, bey 2) es und des, bey 3) b, bey 4) fis und gis doppelt, folglich einmal überflüssig, vorgezeichnet sind, kann einen Irrthum verursachen, wenn man z. B. bey 1) drey wirklich verschiedene Kreuze zu sehen glaubt, und anstatt D dur oder H moll, A dur oder Fis moll vermuthet.

*) Der Leitton in der harten Tonart kann hierbey nicht zum entscheidenden Merkmale dienen, weil die Paralleltonarten einen solchen Ton in gewisser Rücksicht, nämlich in ihren Tonleitern, mit einander gemein haben. So gehört z. B. das fis, als die charakteristische Note oder die große Septime von G, so wesentlich zur Tonleiter von E moll, als zu der von G dur. Mit dem jedesmaligen Leittone der weichen Tonart, z. B. mit dis (als Leitton von E moll) ist das nicht der Fall; denn in die Paralleltonart G dur gehört kein dis.

**) Sei Sonate per Cembalo etc. composte da C. F. E. Bach, op. II. u. a. m.

So wie aber Einige die Versetzungszeichen verdoppeln, so pflegen hingegen Andere (besonders ältere) Komponisten aus der Vorzeichnung einiger Moll- auch wohl Durtöne ein Versetzungszeichen wegzulassen, und es jedesmal vor die Note zu setzen. Unter andern findet man auch noch in Graums Tod Jesu bey F moll und As dur nur drey Bee vorgezeichnet. Da dies aber in den Stücken neuerer Komponisten gar nicht, oder nur sehr selten geschieht, so kann der Lernende die obige Vorzeichnung immer als Regel annehmen; die Ausnahmen davon können ihm bey vorkommenden Fällen bekannt gemacht werden.

Eben so gehört die Art, in den Molltönen die charakteristische Note mit in der Vorzeichnung anzudeuten, und z. B. bey E moll, außer fis, noch dis, bey G moll b, es und fis vorzuzeichnen ꝛc. zu den noch seltnern Ausnahmen; ob sich gleich manches für, aber auch vieles wider diese Bezeichnung sagen läßt. Da übrigens unter der Vorzeichnung aller Molltöne nicht die große, sondern die kleine Septime, z. B. in A moll g, in D moll c ꝛc. mit begriffen ist, so wird der Analogie nach bey einigen Molltönen, z. B. bey C ꝛc. auf der Stufe h ꝛc. ein b mit vorgezeichnet, welches bey dem vorkommenden Leittone durch ein ♮ widerrufen werden muß.

---

§. 139.

Die **Tonarten der Alten** (Kirchentöne) sind von den unsrigen, in mehr als einer Rücksicht, sehr verschieden.*) Gegenwärtig hat man sie größtentheils nur noch in Kirchengesängen (Chorälen) beybehalten; ich will daher — da ohnehin in vielen Büchern sehr weitläuftig davon gehandelt wird — nur so viel darüber anmerken, daß der Lernende von diesen Tonarten wenigstens der Hauptsache nach einen Begriff bekomme.

§. 140.

Die Anzahl dieser Tonarten belief sich, mit allen Unterabtheilungen, auf zwölf oder funfzehn; jedoch waren einige darunter wenig von einander verschieden.**) Man merke sich daher nur folgende sechs **Haupttonarten**, die ihre Benennung von den griechischen Provinzen, worin sie am meisten üblich waren, erhalten haben, nämlich: 1) die **Jonische** oder **Jastische**, 2) die **Dorische**, 3) die **Phrygische**, 4) die **Lydische**, 5) die **Mixoly-**

di-

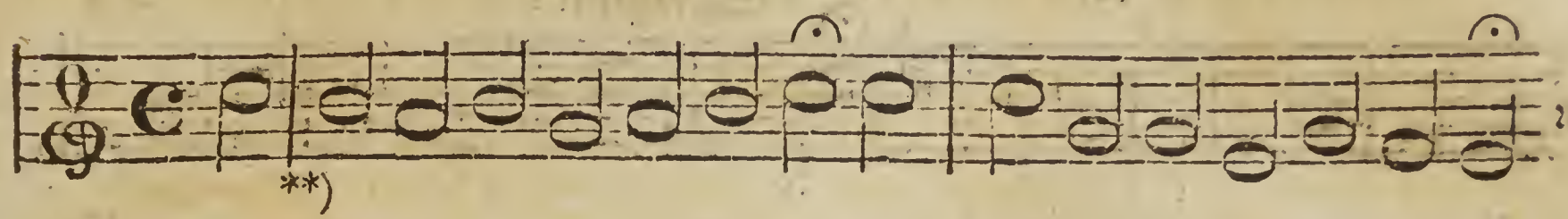
*) Ich nehme hier das Wort Tonart in der jetzt gewöhnlichen Bedeutung desselben. In wie fern aber Tonart und Oktavengattung bey den Griechen von einander verschieden waren, dies findet man in Marpurgs krit. Einleitung in die Geschichte ꝛc. der alten Musik, S. 121. ff. und im ersten Bande der allgemeinen Geschichte der Musik von Forkel, S. 339. sehr bestimmt angezeigt.

**) Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte ꝛc. der alten Musik, S. 123. ff. Forkels allgemeine Geschichte der Musik, erst. Band, S. 340.

dische,*) 6) die Aeolische. (Gemeiniglich wird jedoch die dorische Tonart für die erste, die Jonische hingegen für die letzte angenommen.)

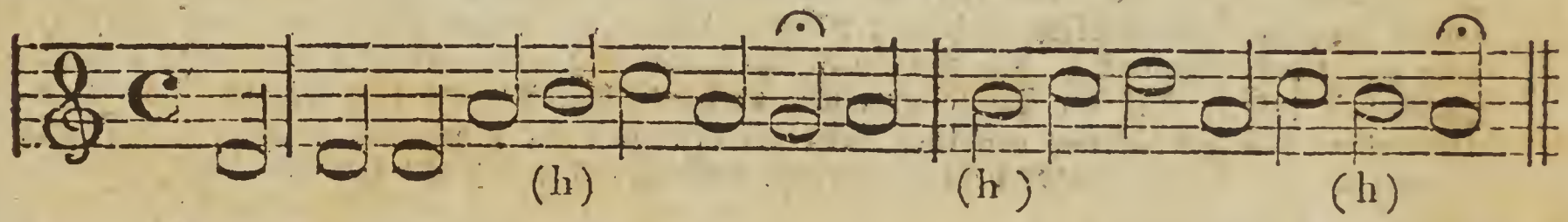
§. 141.

Alle Melodien in der jonischen (jastischen) Tonart haben ihren Umfang von c bis c, wie das Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc.



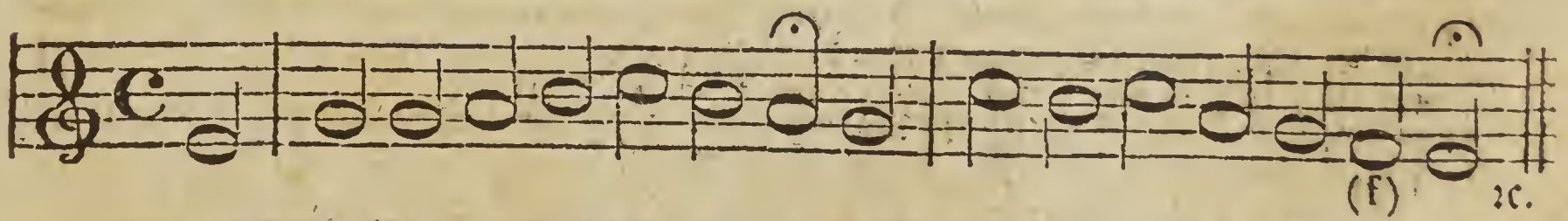
(Man sieht hieraus, daß die jonische Tonart das Muster unsrer harten Tonleiter ist; nur kann in einer solchen Melodie strenge genommen kein Versetzungszeichen, folglich kein fis, gis, b ꝛc. vorkommen, sondern sie ist bloß auf die Töne c, d, e, f, g, a, h, c eingeschränkt.)

Die Dorische, von d bis d, ohne Versetzungszeichen, z. B. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc.



(Sonach sollte man eigentlich auch nicht sagen: diese Choralmelodie geht aus D moll; sondern: sie ist Dorisch, oder: sie steht in der dorischen Tonart.)

Die Phrygische, von e bis e, ohne Versetzungszeichen, folglich weder E dur, noch E moll, z. B. Erbarm' dich mein, o Herre Gott ꝛc.



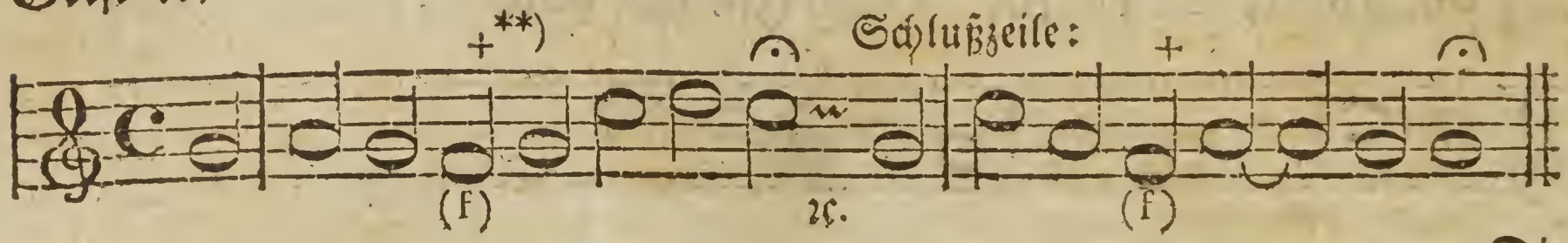
Die Lydische, von f bis f, ohne Versetzungszeichen, kommt ächt in keiner Kirchenmelodie mehr vor. Die ursprünglich in dieser Tonart gesetzten

*) Conrad Matthäi leitet, in der Schrift: „Kurzer, doch ausführlicher Bericht von den *Modis musicis etc.*" diese Tonart von den Mixolydiern her, obgleich die Bewohner dieser Provinz außer ihm niemand kennt. — Wahrscheinlicher dürfte dieses Wort wohl aus *mixtus Lydius (modus)*, d. i. eine vermischte lydische Tonart, zusammengesetzt seyn.

**) Des Raumes wegen sind die übrigen, hierzu nicht nöthigen, Taktstriche weggeblieben. Auch rücke ich die, zum Theil ziemlich langen, Melodien nicht ganz ein.

ten Lieder werden gegenwärtig, nach Art der Jonischen, mit der reinen Quarte (b) gesungen, da dieses Intervall hingegen in der lydischen Tonart übermäßig (h) seyn müßte.*)

Die Mixolydische, von g bis g, ohne Versetzungszeichen, folglich weder G dur, noch G moll, z. B. Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist ꝛc.



Die

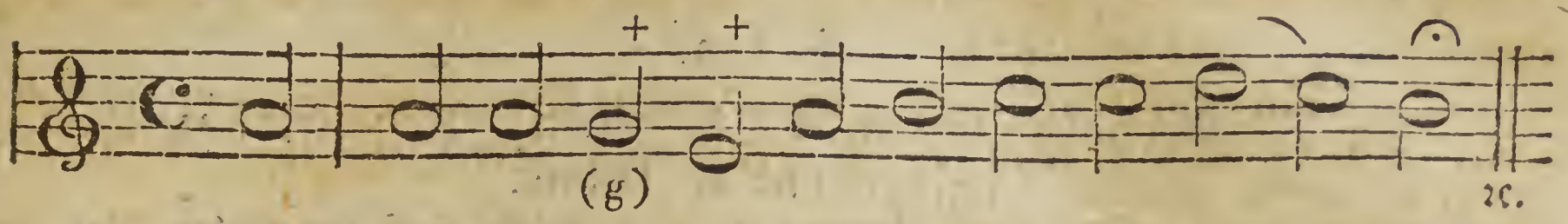
*) Unter den Notenbeyspielen zu dem Choral-Systeme vom Abt Vogler befindet sich jedoch Tab. III. und No. 107. eine, aus alten schwedischen Choralbüchern entlehnte, ächt lydische Kirchenmelodie, die aber in hiesiger Gegend wohl nicht bekannt ist.

**) Das mit + bemerkte f, welches unter dem Haupttone G liegt, zeigt die so genannte plagalische Behandlung dieser Tonart an. So auch das unter dem Haupttone A liegende g und e in dem folgenden Beyspiele. Jede von den oben namentlich angezeigten sechs Haupttonarten, die auch authentische (ächte, ursprüngliche, selbstständige ꝛc.) genannt werden, hat nämlich noch eine plagalische, (entlehnte, davon hergeleitete, oder eine Nebentonart.) Die Verschiedenheit dieser Haupt- und Nebentonarten besteht vorzüglich darin, daß die Tonleiter einer authentischen Tonart den Umfang von dem Haupttone bis zur Oktave desselben hat; da hingegen die Tonleiter einer plagalischen Tonart in der Quarte unter dem Haupttone anfängt, und bis zur Quinte über demselben geht, nämlich so:

	Authentisch:	Plagalisch:
Jonisch:	C, d, e, f, g, a, h, c.	G, A, H, C, d, e, f, g.
Dorisch:	D, e, f, g, a, h, c, d.	A, H, C, D, e, f, g, a.
Phrygisch:	E, f, g, a, h, c, d, e.	H, C, D, E, f, g, a, h.
Lydisch:	F, g, a, h, c, d, e, f.	C, D, E, F, g, a, h, c.
Mixolydisch:	G, a, h, c, d, e, f, g.	D, E, F, G, a, h, c, d.
Aeolisch:	A, h, c, d, e, f, g, a.	E, F, G, A, h, c, d, e.

(Zu mehrerer Deutlichkeit habe ich so wohl den jedesmaligen Hauptton selbst, als auch die in den plagalischen Tonarten unter demselben liegenden Töne durch große Buchstaben bezeichnet.) Ob es nun gleich scheint, daß z. B. die plagalische jonische Tonart von der mixolydischen — die ebenfalls den Umfang von G bis g hat — nicht verschieden sey: so ist doch dies keinesweges der Fall. Denn außer andern, hier nicht genauer zu bestimmenden, Verschiedenheiten in Ansehung der Modulation ꝛc. endigt sich auch eine Melodie, welche in der plagalischen jonischen Tonart gesetzt ist, gemeiniglich mit dem Haupttone C selbst; da hingegen eine in der mixolydischen Tonart komponirte Melodie in g schließt. Eben dies gilt, mit gehörigen Abänderungen, auch von den übrigen Haupt- und Nebentonarten, die einander gleich zu seyn scheinen. Anstatt des Beywortes plagalisch bedient man sich, zur Benennung einer solchen Nebentonart, auch des griechischen Wortes Hypo, (unter,) z. B. hypojonisch, hypodorisch u. s. w. weil nämlich, wie schon gesagt, die Tonleitern dieser Nebentonarten unter dem Haupttone anfangen. Folglich gehen die Melodien in einer plagalischen Tonart tiefer, als die in der nämlichen authentischen. — Es liegt außer meinem Plane, mich hier auf eine nähere Erklärung dieses Gegenstandes einzulassen. Nur noch dies bemerke ich, daß der Abt Vogler auf seinen Reisen bey den Armeniern eine Tonart von H (ohne fis ꝛc.) hörte, die er in dem Choral-Systeme, S. 28, 33, 88. die Mixophrygische nennt. Er erklärt die bekannte Melodie zu dem Kirchenliede: Ach Gott! vom Himmel sieh' darein ꝛc. für Hypomixophrygisch.

Die Aeolische, von a bis a, ohne Versetzungszeichen, z. B. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen ꝛc.



Anm. Damit man den Unterschied zwischen den alten und unsern beyden neuen Tonarten wenigstens einigermaßen kennen lerne, bemerke ich hier nur dies darüber. In D moll wäre bekanntlich nicht nur b vorgezeichnet, sondern es würde darin auch noch außerdem öfter der Leitton cis vorkommen. (S. 131.) Diese beyden Töne findet man aber in einer ächt (rein beybehaltenen) dorischen Melodie niemals. Eben so würde in unserm E moll, außer dem oft vorkommenden Leittone dis, auch fis vorgezeichnet seyn, welche beyde Töne man aber in einer wirklich-phrygischen Melodie vergebens suchen wird; denn darin kann nur d und f vorkommen. Hiervon läßt sich die Anwendung leicht auf die noch übrigen alten Tonarten machen. Diejenigen Töne, wodurch sich die Tonarten der Alten von den ihnen ähnlich zu seyn scheinenden neuern Tonarten unterscheiden, habe ich unter den Notenzeilen noch besonders durch Buchstaben angedeutet. Uebrigens wird man bemerken, daß in jeder von diesen sechs Tonarten die beyden halben Töne auf andere Stufen fallen, nämlich in der Jonischen auf 3 — 4 (d. h. auf die dritte und vierte Stufe) und auf 7 — 8; in der Dorischen auf 2 — 3 und auf 6 — 7; in der Phrygischen auf 1 — 2 und 5 — 6, in der Lydischen auf 4 — 5 und 7 — 8 u. s. w. welches bey unsern Dur- und Molltönen nicht der Fall ist.

Wer von der authentischen und plagalischen Behandlung dieser Tonarten, von ihrer Modulation, von den Tonschlüssen und Versetzungen ꝛc. derselben näher unterrichtet seyn will, den verweise ich auf die Schriften von Butstett, Forkel, Fux, Kirnberger, Marpurg, Mattheson, Prinz, Sulzer, Vogler, Walther u. a. m.

Zweyter Abschnitt.

Von verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern.

§. 142.

Außer den eigentlichen Noten, Schlüsseln, Versetzungszeichen, Pausen und Punkten sind bey dem Aufzeichnen eines Tonstückes noch verschiedene so genannte Nebenzeichen üblich, wodurch die Wiederholung ganzer Theile oder einzelner Takte, ein Verweilen, (Einhalten,) das Ende eines

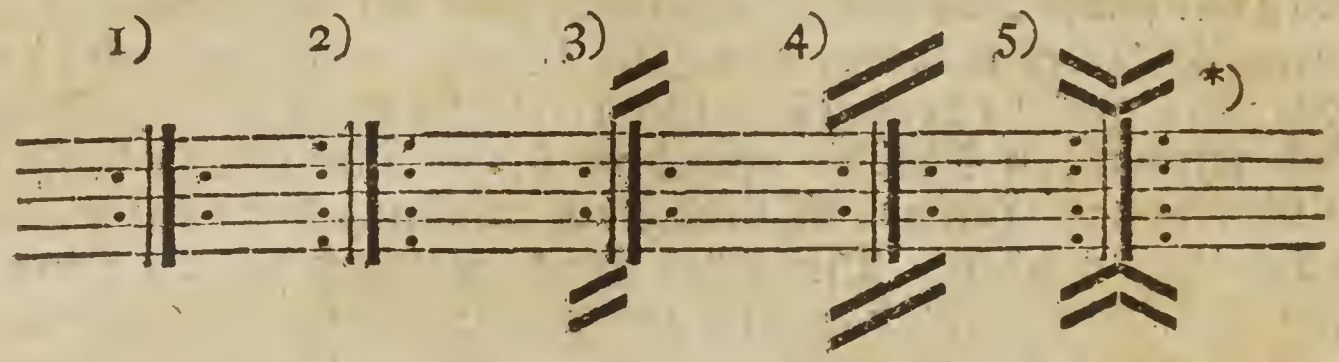
Ton-

Tonstückes u. dgl. angezeigt wird. Hier folgen die gebräuchlichsten dieser Nebenzeichen nebst der beygefügten Erklärung.

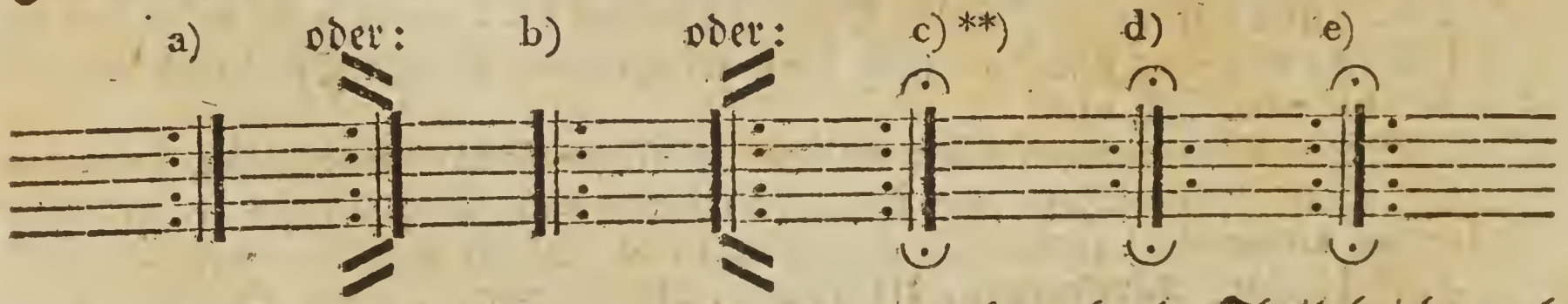
§. 143.

Der **Wiederholungszeichen** (Reprisen, Repetitionszeichen,) giebt es zwey, nämlich ein großes und ein kleines.

Das **große Wiederholungszeichen** wird auf zweyerley Art gebraucht. Einmal zeigt es an, daß so wohl der vorhergehende, als auch der folgende Theil wiederholt (zweymal gespielt) werden soll. In so fern kann es das **doppelte Wiederholungszeichen** heißen, nämlich:



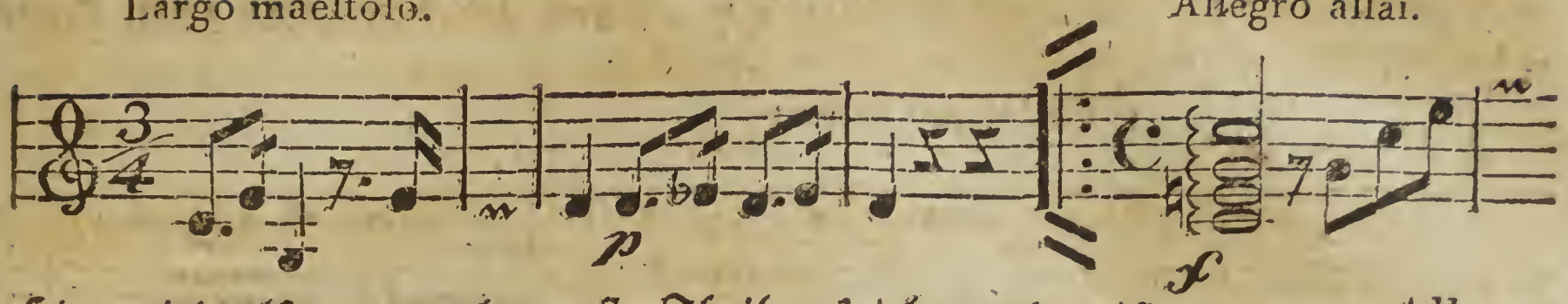
Sodann wird auch nur die Wiederholung eines Theiles, entweder des vorhergehenden a), oder des folgenden b), dadurch angedeutet. In diesem Falle nennt man es das **einfache Wiederholungszeichen**.



Die Zeichen bey a) deuten an, daß nur der vorhergehende Theil (nicht auch der folgende) wiederholt werden soll, so wie durch die Figuren bey b) bloß die Wiederholung des folgenden Theiles bestimmt wird. Dieser letztere Fall ereignet sich zuweilen in Sinfonien, Sonaten u. dgl. wenn z. B. vor einem Allegro mit zwey Theilen eine Art von Einleitung enthalten ist, welche nicht mit wiederholt werden soll, wie in diesem Beyspiele: Largo

*) Diese fünf Zeichen sind zwar der Figur, aber nicht der Bedeutung nach verschieden.

**) Das Wiederholungszeichen bey c), wodurch zugleich, vermittelst der Bogen mit dem Punkte , der Schluß eines Tonstückes angezeigt wird, ist, genau genommen, auch nur einfach, obgleich die nicht ganz richtige Bezeichnung bey d) und e) in diesem Falle gewöhnlicher seyn mag. Die beyden letztern Zeichen sollten eigentlich nur alsdann gebraucht werden, wenn nach der Reprise noch ein zu wiederholender Theil folgt, nach welchem das Tonstück wieder vom Anfange, oder von einer gewissen andern Stelle bis zum Wiederholungszeichen mit dem gespielt werden soll. Doch das sind Kleinigkeiten, wobey man es nicht so genau zu nehmen pflegt.

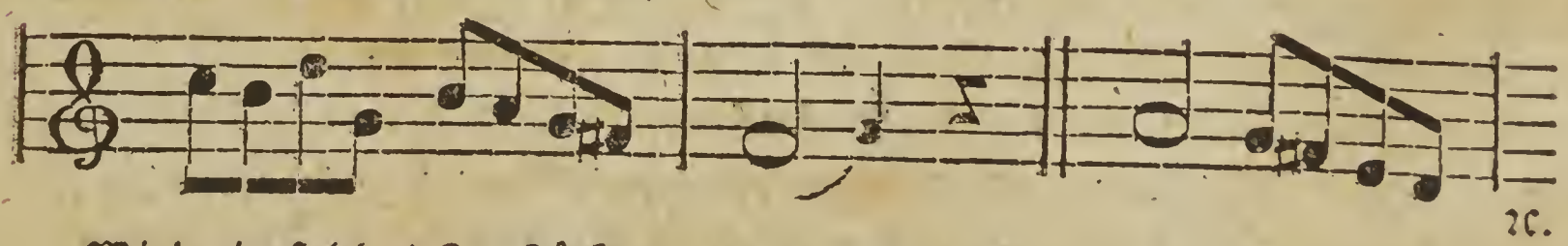


Hier wird also, wenn der erste Theil gespielt worden ist, nur vom Allegro assai, nicht vom Largo an wiederholt, und zwar gemeiniglich auch alsdann, wenn das Wiederholungszeichen dabey nicht angemerkt seyn sollte; wie es denn gegenwärtig, besonders in gestochenen Sinfonien ꝛc. auch wirklich öfter fehlt, obgleich daraus in gewissen Fällen Unordnung entstehen kann.

Bey dem einfachen Wiederholungszeichen muß man genau darnach sehen, ob die Punkte oder kleinen Querstriche — denn beyde haben einerley Bedeutung — vor oder nach den zwey so genannten Vertikalstrichen ‖ stehen, nämlich so: 𝄆 oder: 𝄇, weil im erstern Falle nur der vorhergehende, im letztern aber bloß der folgende Theil wiederholt werden soll.

Anm. 1 Der Lehrer halte seine Schüler dazu an, daß sie sich gewöhnen, jeden zu wiederholenden Theil sogleich ununterbrochen zweymal zu spielen. Denn erlaubt er ihnen, bey den Reprisen — wie es gewöhnlich geschieht — länger einzuhalten, als es die Geltung der Noten oder Pausen erfordert, so leidet natürlicher Weise der Zusammenhang dabey, und in der Folge, wenn mehrere Personen mit spielen, entstehen daraus noch überdies mancherley Unordnungen.

Anm. 2. Hin und wieder findet man zu Ende, oder auch in der Mitte ꝛc. eines Taktes, zwey solche Vertikalstriche ‖ ohne beygefügte Bogen und Wiederholungspunkte. Gemeiniglich will der Komponist dadurch zu verstehen geben, daß an derselben Stelle ein Hauptabschnitt geendigt sey, welchen der Spieler allenfalls wiederholen kann. Z. B.



ꝛc.

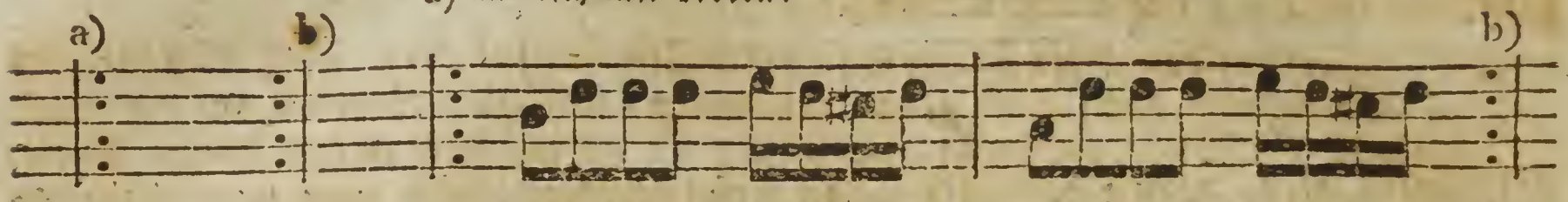
Wird ein solches Tonstück von mehreren Personen zugleich gespielt, so pflegt man es, wenn anders nicht das Gegentheil verabredet worden ist, gerade durch, d. h. ohne Wiederholung zu spielen.

§. 144.

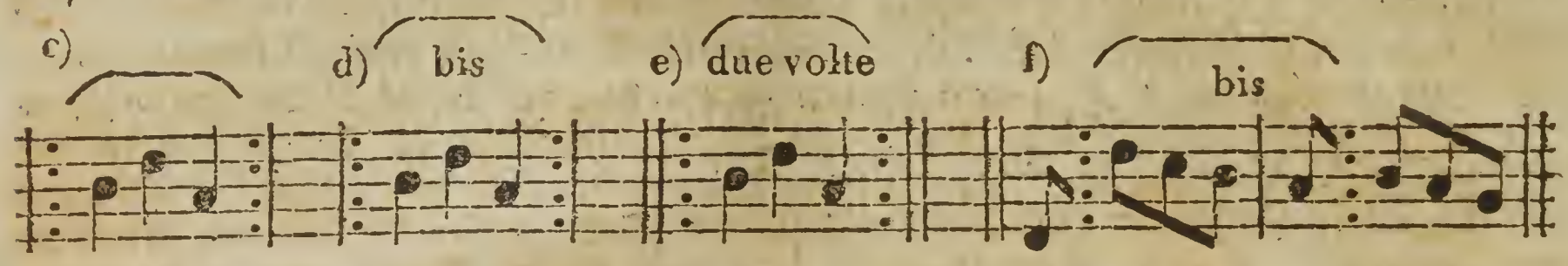
Das kleine Wiederholungszeichen wird gebraucht, wenn nur einzelne Takte eines Theiles wiederholt werden sollen. Man schließt die zwey-

mal zu spielende Stelle zwischen die bey a) und b) bemerkten zwey Figuren ein.

a) nämlich mit Noten:



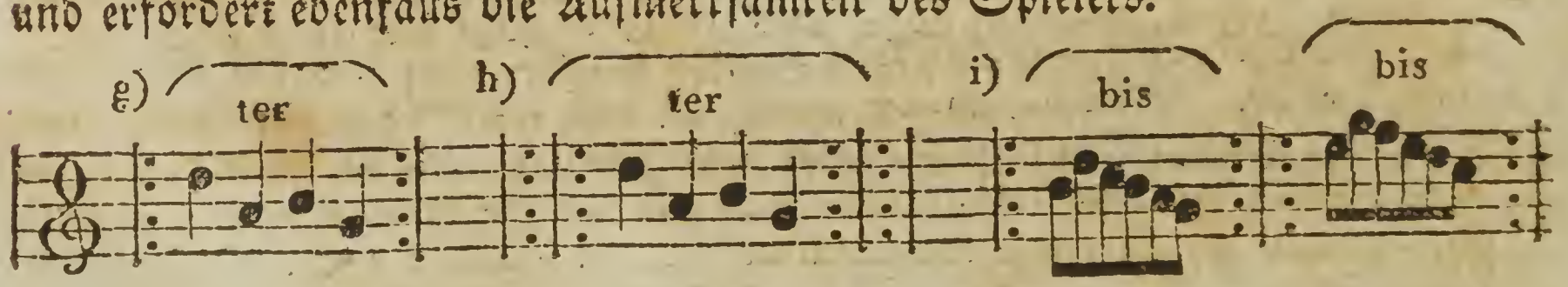
Das Wiederholungszeichen dem Auge noch merklicher zu machen, pflegt man auch wohl über die zu wiederholenden Noten einen Bogen zu setzen c), und außerdem noch *bis* oder *due volte* (zweymal) beyzufügen, wie bey d) und e).



Die Wiederholung in der Mitte, oder gar bey dem zweyten, dritten ꝛc. Achtel eines Taktes anfangen zu lassen, wie bey f), ist zwar nicht ganz ungewöhnlich; allein der weniger geübte Spieler kann dadurch leicht zu einem Versehen verleitet werden.

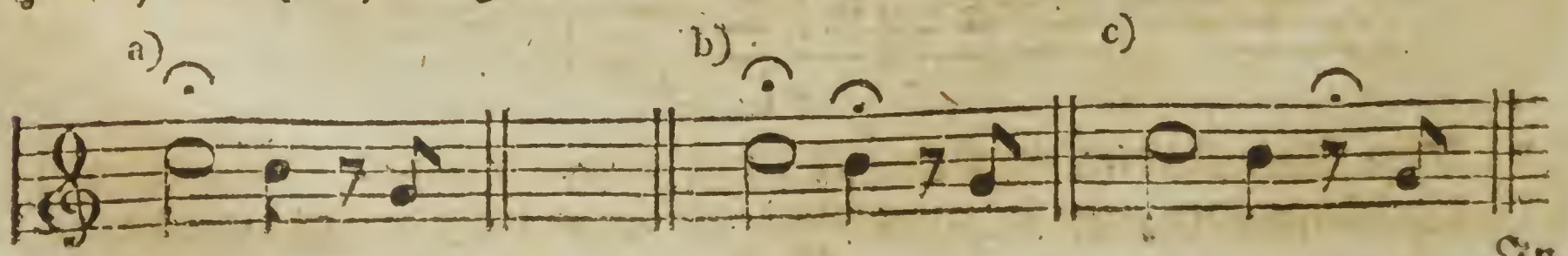
Aus diesem Grunde ist es auch nicht rathsam, wie in dem nachstehenden Beyspiele g), durch das beygefügte Wort *ter* (dreymal) anzudeuten, daß eine solche Stelle, oder nur ein einzelner Takt, dreymal gespielt werden soll. Einige verdoppeln in diesem Falle das Wiederholungszeichen, wie bey h).

Auch die unmittelbare Folge zweyer Reprisen i) ist nicht ungewöhnlich, und erfordert ebenfalls die Aufmerksamkeit des Spielers.



§. 145.

Das Ruhezeichen (Aufhaltungszeichen) 𝄐 wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich: 1) eine Fermate, d. h. einen Stillstand, ein Verweilen, Einhalten, oder (nach der gemeinen Sprechart) einen Halt anzuzeigen, wie hier:



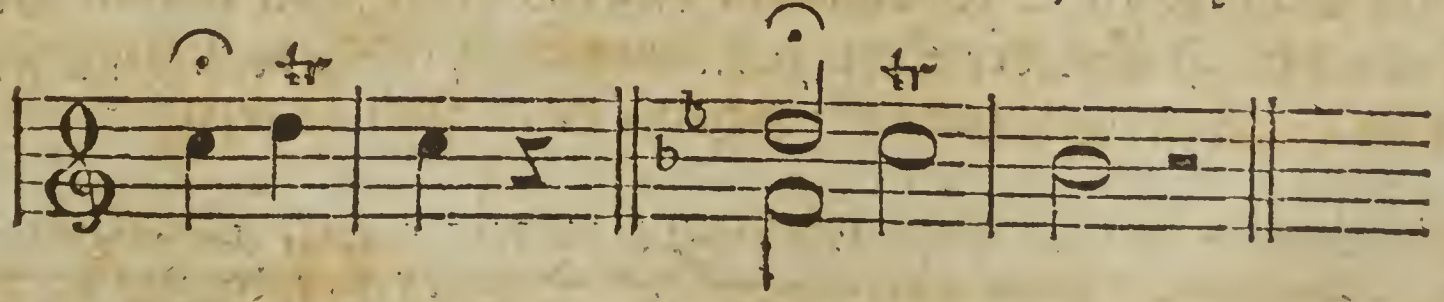
In

In den Beyspielen a) und b) verweilt man bey den mit einem 𝄐 bezeichneten Noten, und bey c) vorzüglich bey der Pause länger, als es die eigentliche Geltung derselben erfordert.

Wie lange man bey einer Fermate zu verweilen (einzuhalten) hat, dies läßt sich im Allgemeinen nicht ganz genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen muntern, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate durch willkührliche Zusätze verziert wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, bey Noten mit dem Ruhezeichen in langsamer Bewegung ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als es dem Werthe der Note gemäß eigentlich geschehen sollte; folglich bey einem Viertel mit dem 𝄐 etwa eine halbe Taktnote lang ꝛc. In geschwindem Zeitmaße wäre dieses Verweilen wohl zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von dreyen oder vieren abwarten. Bey längern Notengattungen mit einem 𝄐 brauchte man nur etwa noch einmal so lange zu verweilen, als es die Geltung der Note erfordert. Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beyspiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die Geltung derselben inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug. Quantz setzt hierbey die Regel fest, man solle „in allen Tripeltakten, wie auch im Allabreve- „und im Zweyvierteltakte, außer dem Takte, worüber das Ruhezeichen steht, „noch einen Takt mehr pausiren." (In einigen Fällen möchte dies wohl zu viel seyn.) „Bey dem gemeinen geraden Takte hingegen soll man sich nach den „Einschnitten richten, und wenn sie in das Aufheben fallen, noch einen hal- „ben Takt, fangen sie aber im Niederschlage an, noch einen Takt mehr pausiren." Gesetzt auch, Quantz hätte dies zu sehr im Allgemeinen bestimmt, so verdient er doch dessen ungeachtet für diese Bemerkungen Dank. Was steht denn in gewöhnlichen Lehrbüchern viel mehr, als: „Das 𝄐 zeigt eine Fermate ꝛc. an?" In der That weniger könnte dem Lernenden darüber nicht gesagt werden.

Bey den Pausen nach einer Fermate, es mag ein 𝄐 darüber stehen oder nicht, wird gemeiniglich auch länger inne gehalten, als es die Geltung der Pause erfordert. Wie lange? kann man aus dem, was oben deswegen erinnert worden ist, ungefähr beurtheilen.

Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, diejenigen Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte Kadenz angebracht werden kann, wie hier:



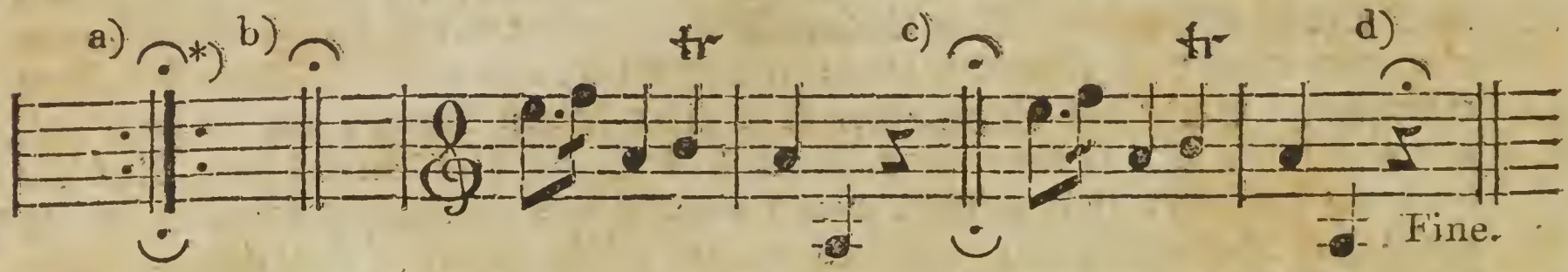
Wer keine Kadenz machen will, der verweilt bey der Note mit dem 𝄐 nach Umständen, d. h. je nachdem die Bewegung langsamer oder geschwin-

schwinder ist ꝛc. ungefähr ein Viertel oder einen halben Takt (im Allegro auch wohl noch länger) über die bestimmte Dauer, und schließt alsdann, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Note, mit einem etwas langen Triller.

So wohl von den Fermaten, als von den Kadenzen wird weiter unten eine ausführliche Abhandlung folgen. Hier kam es bloß darauf an, die Bedeutung des Ruhezeichens zu erklären.

§. 146.

Durch das Schlußzeichen (Final- oder Endzeichen) 𝄐 oder besser 𝄐 wird — wie man schon aus der Benennung hört — der Schluß oder das Ende eines Tonstückes, aber kein Aufhalten im Takte angezeigt, z. B.

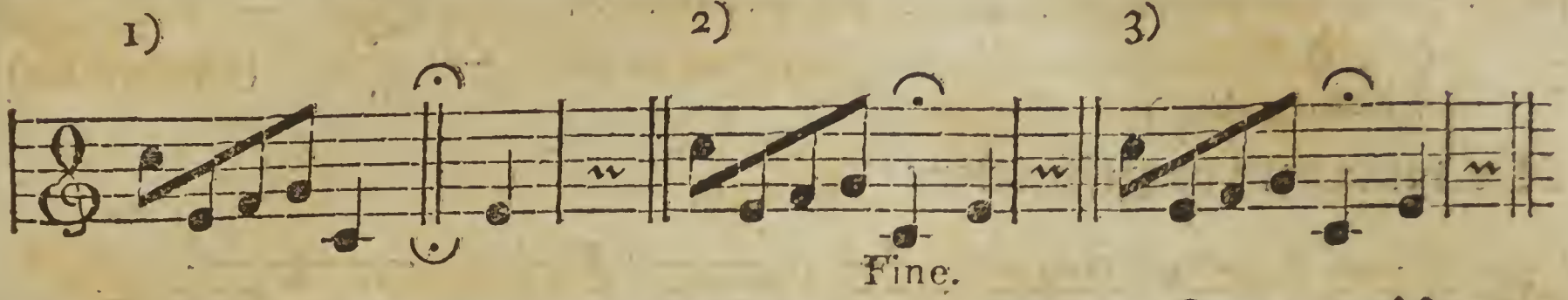


Die Figur bey a) bezeichnet nicht nur das Ende des Tonstückes, sondern auch eine Wiederholung des vorhergehenden und folgenden Theiles; die bey b) und c) aber nicht. Auch die Art, den Schluß wie bey d) anzudeuten, ist nicht ungewöhnlich, ob sich gleich manches dagegen einwenden läßt, wie ich hernach unter 2) 3) und 5) zeigen werde. Oft schließt ein Tonstück nicht mit dem Takte, welcher seinem Platze nach der letzte ist, sondern etwa in der Mitte ꝛc. bey einer mit dem Schlußzeichen bemerkten Stelle; in diesem Falle wird, wenn außer dem vorhergehenden Theile auch der folgende zweymal gespielt werden soll, (wie in den Stücken mit einem Da Capo oder dal Segno,) das oben bey a) enthaltene Zeichen mit Recht gesetzt. Soll aber der folgende Theil nicht wiederholt werden, wie in den mehrsten Arien u. dgl. so bedient man sich richtiger der Bezeichnung bey c).

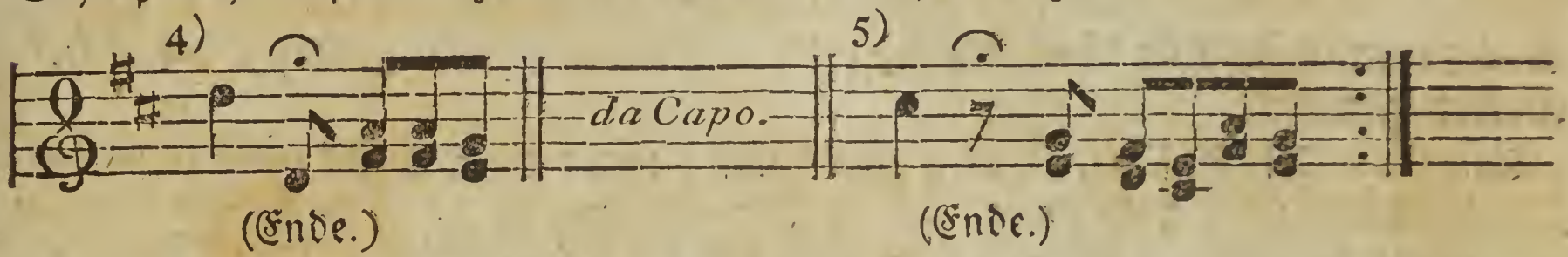
In den folgenden drey Beyspielen wird mit dem $\bar{c}$ geschlossen. Jedoch ist der Schluß bey 1) schicklicher über (und unter) den beyden Vertikalstrichen, als bey 2) über der Schlußnote angezeigt, besonders wenn etwa das Wort

*) Einige Tonlehrer setzen das Schlußzeichen mit in die Klasse der nur eben erwähnten Ruhezeichen. Dahin gehört es aber wohl nicht; man müßte denn dabey bloß auf die Aehnlichkeit der Figuren, und nicht auf den ganz verschiedenen Endzweck derselben Rücksicht nehmen. Besser würde freylich ein weniger ähnliches Zeichen, oder die Verdoppelung desselben seyn, weil Ungeübte oft das Eine Zeichen mit dem Andern verwechseln, und da einhalten, wo sie ununterbrochen weiter spielen sollten.

Wort Fine nicht unter einer solchen Note steht, wie in dem Beyspiele 3); weil nämlich in diesem Falle ein Ungeübter das Schlußzeichen leicht für ein Ruhezeichen ansehen, und nach einem kleinen Einhalten weiter spielen könnte; wie es denn zuweilen auch wohl wirklich geschieht.



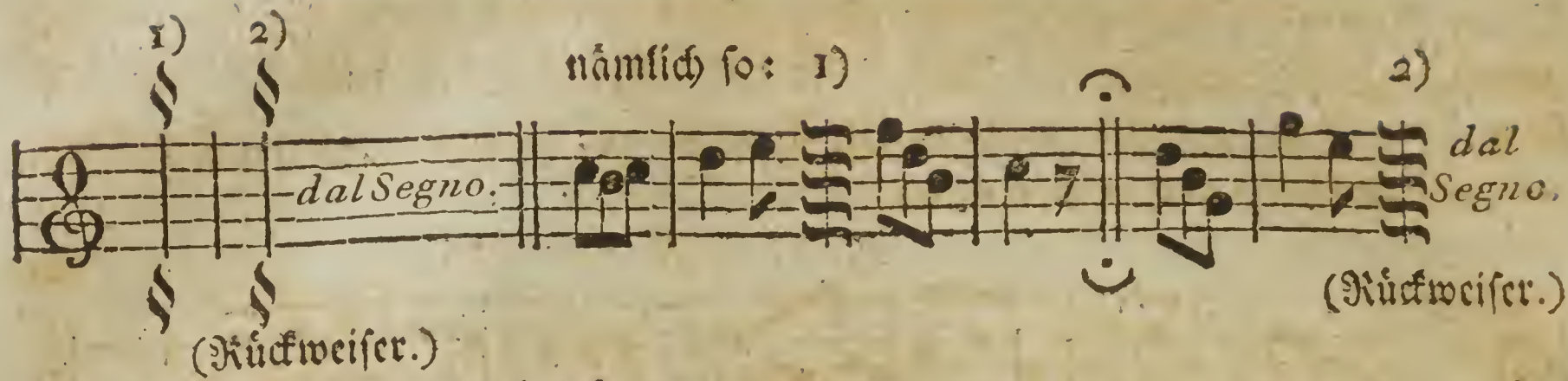
Eben so fällt unter andern auch in Liedern von mehreren Strophen öfter der Schluß nicht auf die letzte Note eines Taktes, wie hier:



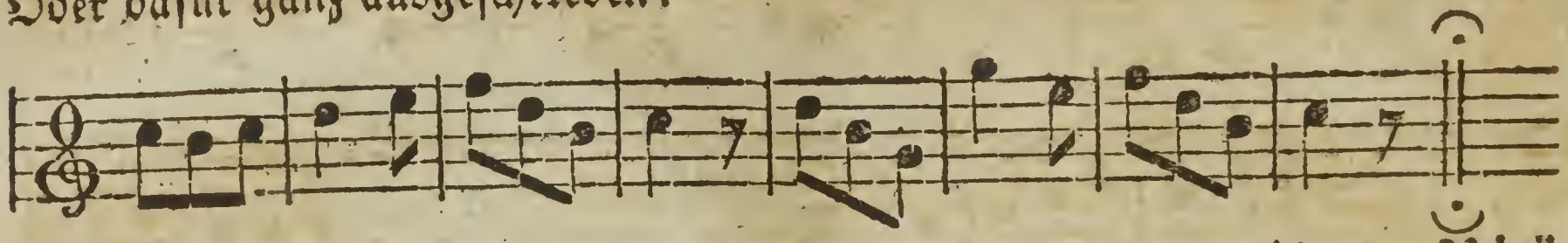
In solchen Fällen spielt man die nach dem Schlußzeichen folgenden Noten (aber ebenfalls ohne Aufhalten im Takte) jedesmal mit, und nur erst bey der letzten Strophe wird das Schlußzeichen geltend. Auch hierbey würde, aus dem angeführten Grunde, der Schluß sicherer wie oben bey 1), nämlich über zwey, nach der Schlußnote ꝛc. eingerückten, Vertikalstrichen mit dem 𝄐 angedeutet werden.

§. 147.

Das **Eintretungszeichen** — wozu man irgend eine beliebige Figur, am gewöhnlichsten eine von diesen 𝄋 𝄌 ※ wählt — zeigt an, daß der Spieler bey der Note ꝛc. vor oder über welcher es steht, wieder anfangen soll, wenn er bis zu einer weiter unten im Tonstücke bestimmten Stelle gespielt hat. Folglich wird bey einem solchen jedesmaligen ersten Zeichen weder inne gehalten, noch irgend etwas von dem Vorhergegangenen wiederholt. Jedoch hat man sich den Standort dieses Zeichens zu merken, um es hernach sogleich finden, und von demselben an wieder ununterbrochen fort spielen zu können. Am Ende des Tonstückes, oder in Rondo's u. dgl. auch nur bey dem Ende eines Hauptabschnittes, folgen die Worte: *al* oder *dal Segno*, d. h. vom (ersten) Zeichen, (soll nämlich wieder angefangen werden.) Gemeiniglich wird hier zur Erinnerung dasselbe Zeichen, welches vorher stand, wieder beygefügt, z. B.

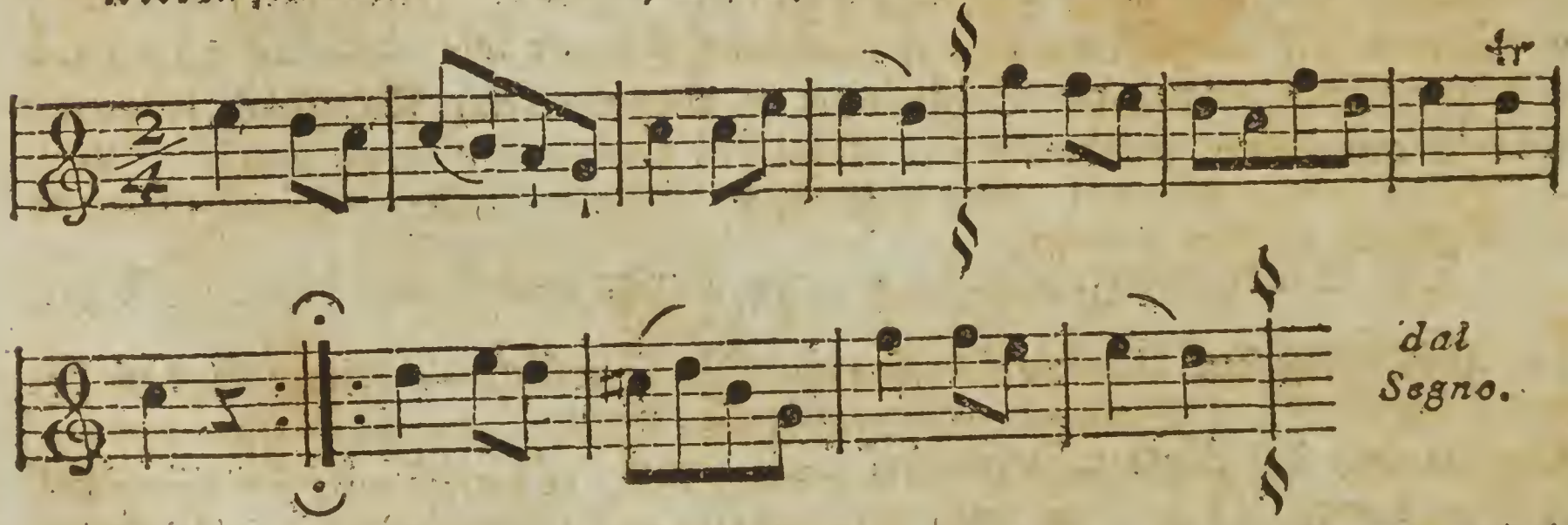


Oder dafür ganz ausgeschrieben:

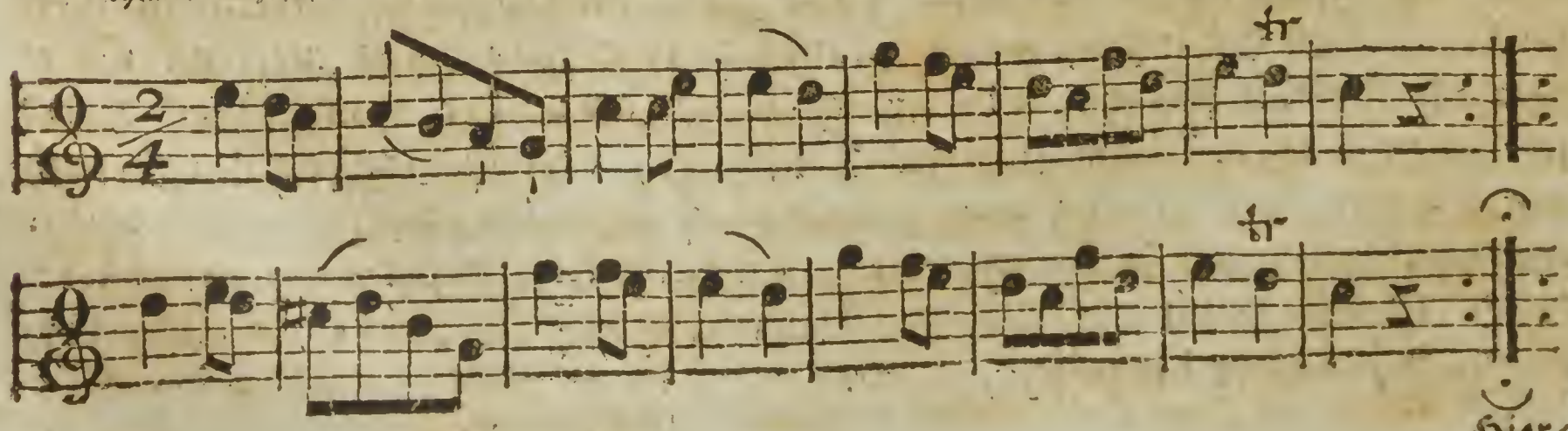


Das zweyte Zeichen oben bey 2) wird, seinem Zwecke gemäß, der Rückweiser genannt.

Anm. 1. Die Anfänger wollen gewöhnlich, wenn ein Tonstück zwey zu wiederholende Theile hat, wobey am Ende dal Segno steht, entweder den zweyten Theil nur einmal spielen, oder doch bey der Wiederholung dieses Theiles am Ende desselben schließen, da doch in solchen Fällen beydemal wieder bey dem Eintretungszeichen angefangen, und erst bey dem Schlußzeichen aufgehört werden soll. Man erkläre ihnen daher, daß dieses kleine Tonstück:



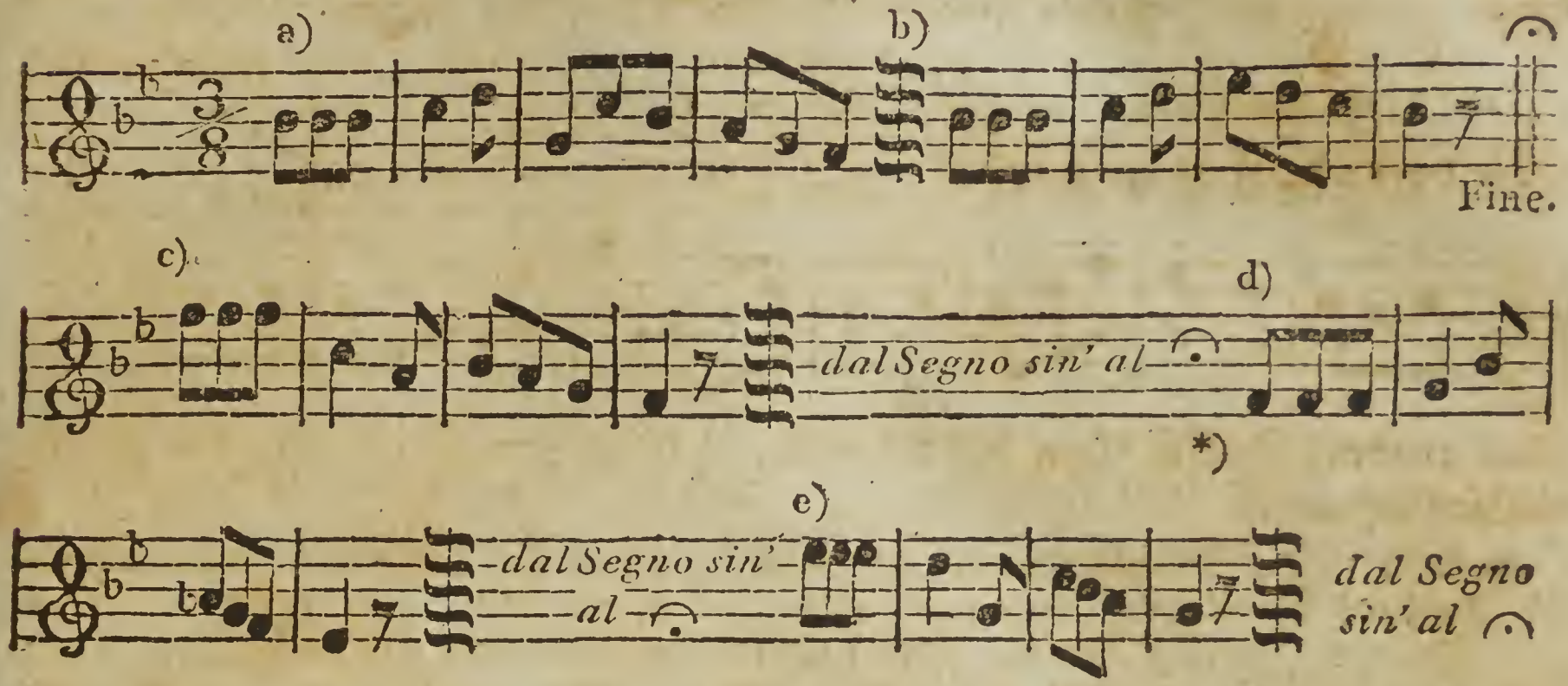
eben so gespielt werden muß, als wenn die vier Takte nach dem Eintretungszeichen am Ende wieder mit geschrieben worden wären, wie hier in der zweyten Zeile.



Hier-

Hieraus erhellet, daß man sich des Eintretungszeichens und Rückweisers, so wie aller großen und kleinen Wiederholungszeichen, bloß zur Ersparung des Raumes ꝛc. bedient.

Anm. 2. In den jetzt gewöhnlichen Rondo's kömmt mehrmals dal Segno vor, wie in diesem kurzen Beyspiele:



Hier werden die ersten acht Takte gerade durch (ohne Wiederholung) gespielt, alsdann folgen sogleich die vier Takte bey c); nach diesen fängt man bey dem Zeichen b) an. Sind diese vier Takte bis zum 𝄐 gespielt worden, so folgen unmittelbar darnach die bey d) eintretenden vier Takte, dann wieder die bey dem Zeichen b) bis zum 𝄐. Hierauf spielt man bey dem Buchstaben e) weiter, und nun zuletzt wieder die vier Takte bey dem Zeichen b) bis zum 𝄐. Von diesem kurzen Beyspiele wird man die Anwendung leicht auf ähnliche längere Tonstücke machen können.

§. 148.

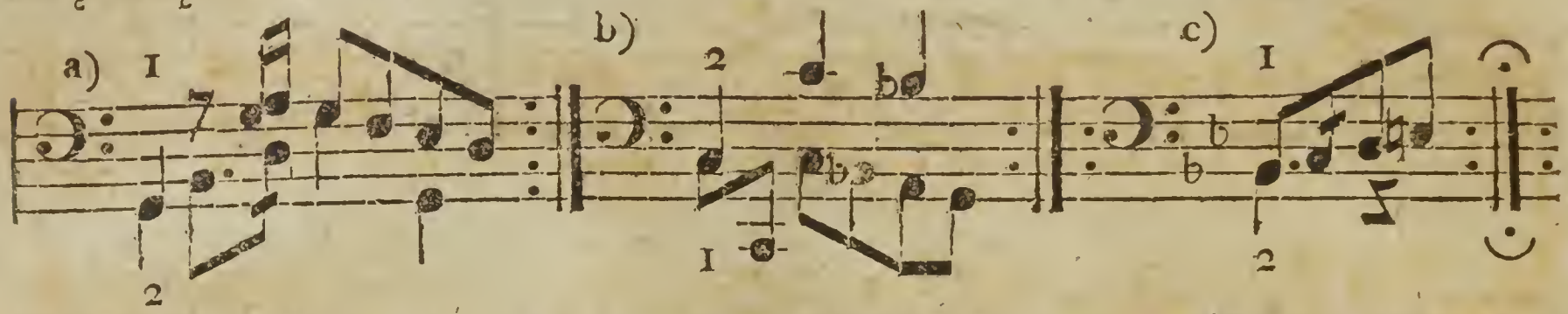
Eine Art von Rückweiser ist auch das *Da Capo*, (vom Anfange.) Wenn nämlich ein Tonstück nach dem letzten Takte, oder nach einer andern Stelle wieder vom Anfange gespielt werden soll, so deutet man es durch die erwähnten Worte an. Hierbey gilt größtentheils alles das, was in dieser Rücksicht bey dem dal Segno erinnert worden ist. Bloß dies bemerke ich noch dabey, daß gemeiniglich nach dem Trio zu einer Menuett die Worte stehen: Minuetto da Capo, oder abgekürzt: Min. D. C. auch wohl nur: M. D. C. Dadurch wird angedeutet, daß die Menuett wieder vom Anfange an, und zwar mit den vorgeschriebenen Wiederholungen, folglich wie zuerst gespielt werden soll, wenn nämlich nicht ausdrücklich ma senza replica (aber ohne Wiederholung) dabey steht. So auch nach dem Trio zu einer Polonoise u. dgl.

§. 149.

*) Die Worte; sin' (sino) al 𝄐 heißen; bis zum 𝄐 (Schlußzeichen.)

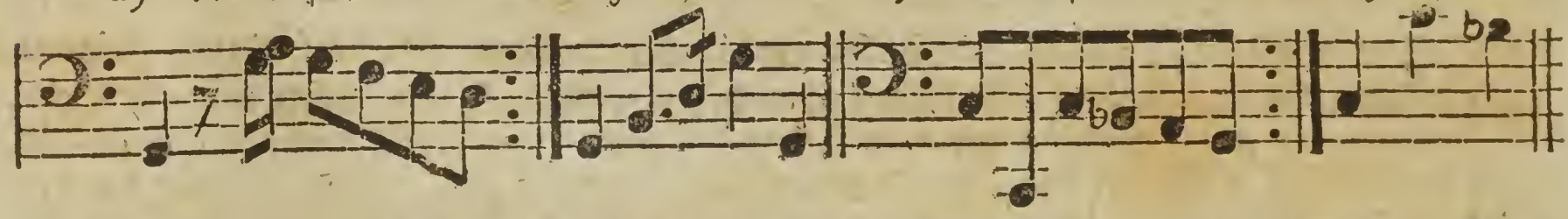
§. 149.

Das Abweichungszeichen *) wird gesetzt, wenn man eine Stelle, oder auch nur einzelne Noten derselben, bey der Wiederholung anders spielen soll, als das erstemal. Diese Abweichung zu bemerken, gebraucht man mehrentheils die Ziffern 1. und 2. über und unter den Noten. Z. B.



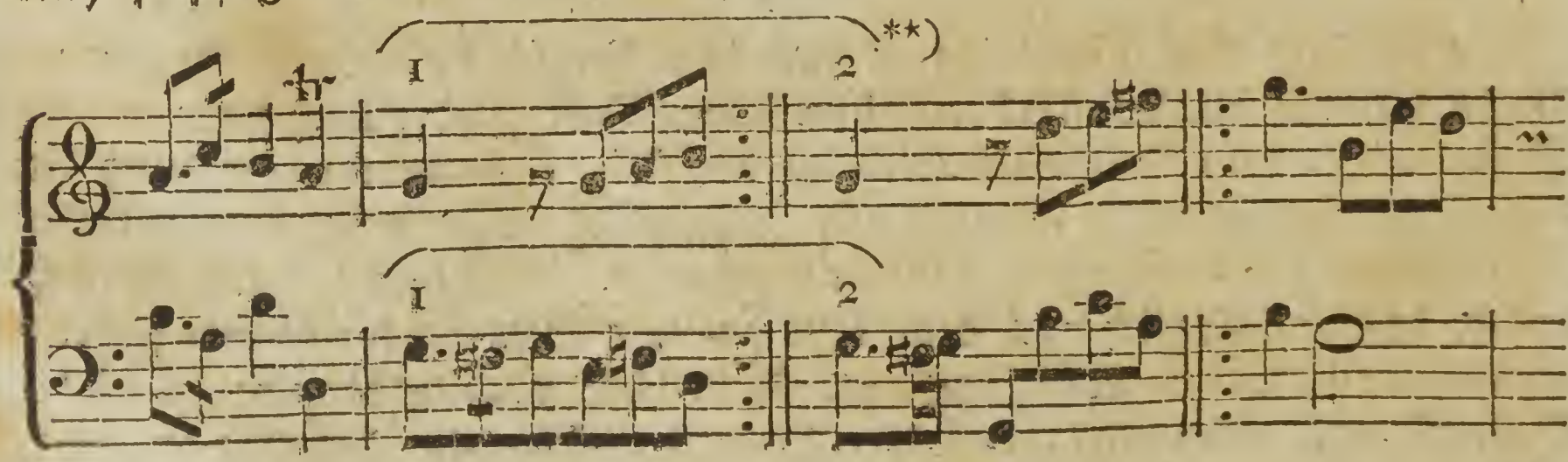
Das heißt, bey a) spielt man das erstemal die mit der Ziffer 1 bemerkten aufwärts, und bey der Wiederholung die übrigen abwärts gestrichenen Noten; eben so in dem Beyspiele c). Bey b) hingegen werden das erstemal die abwärts, und bey der Wiederholung die aufwärts gestrichenen Noten gespielt, folglich so:

a) das erstemal: das zweytemal: b) das erstemal: das zweytemal:



Auch in der obern Stimme wird eine solche Abweichung auf diese oder auf eine ähnliche Art angedeutet; nur kommt der Fall im Basse öfter vor.

Wenn bey der Wiederholung beyde Stimmen zugleich abweichen sollen, so pflegt man es auch so anzuzeigen:

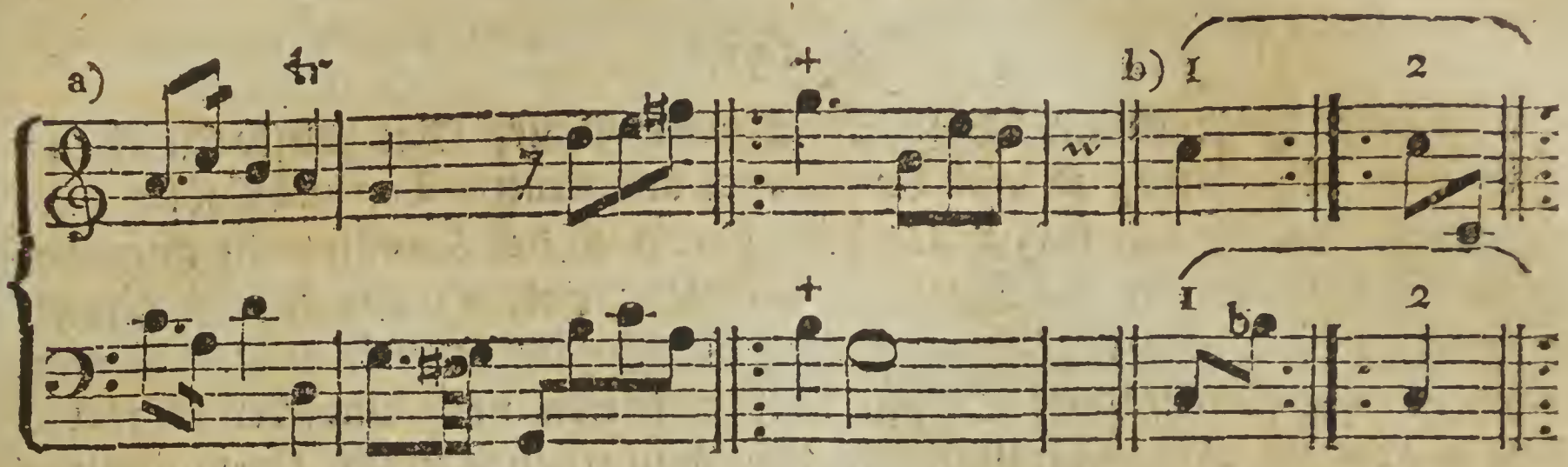


Hier

*) So könnte es vielleicht am schicklichsten genannt werden.

**) Einige Komponisten bezeichnen diese Abweichung bloß vermittelst des Bogens und dieser Figur: , ohne beygefügte Ziffern und Wiederholungszeichen. (Bachs zweyte Fortsetzung von sechs Sonaten, Seite 6.) Andere schreiben den Bogen nur über Eine (gemeini-

Hier wird nämlich das erstemal der mit einem Bogen und der Ziffer 1 bemerkte Takt gespielt, alsdann fängt man das Tonstück wieder vom Anfange an. Bey der Wiederholung läßt man den erwähnten Takt ganz weg, und spielt statt dessen sogleich den mit der Ziffer 2 bezeichneten Takt, folglich so:



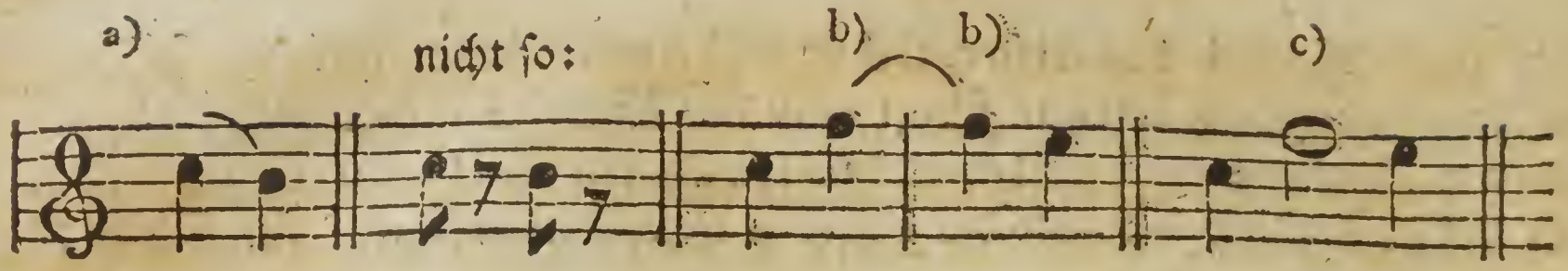
Daß bey der Wiederholung des zweyten Theiles — wenn er nämlich wiederholt werden soll — nach der zweyten Reprise, folglich bey dem mit + bemerkten Takte, wieder angefangen werden muß, versteht sich von selbst. Das nicht ungewöhnliche doppelte Wiederholungszeichen in dem Beyspiele b) ist daher in solchen Fällen unrichtig gebraucht; denn die unter der Ziffer 2 enthaltenen Noten sollen nicht mit wiederholt werden. (§. 143.)

§. 150.

Durch den Bogen ohne Punkt: ⌒ oder: ⌣ wird angedeutet, daß diejenigen Noten, über oder unter welchen er steht, geschleift werden sollen, d. h. jeder Ton muß in diesem Falle völlig so lange ausgehalten werden, als es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert a). Auf diese Art gebraucht nennen Einige den Bogen das **Schleifzeichen**. Steht aber der Bogen über zwey Noten von gleicher Höhe, wie in dem Beyspiele b), so wird der jedesmalige zweyte (gebundene) Ton nicht aufs neue angegeben, sondern ohne erneuerten Anschlag der Taste ausgehalten. Folglich spielt man die zwey gleich hohen Noten bey b) eben so, als wenn an deren Stelle nur die eine unter c) enthaltene Note stände. Bey diesem letztern Gebrauche pflegt man den Bogen das **Bindungszeichen** zu nennen.

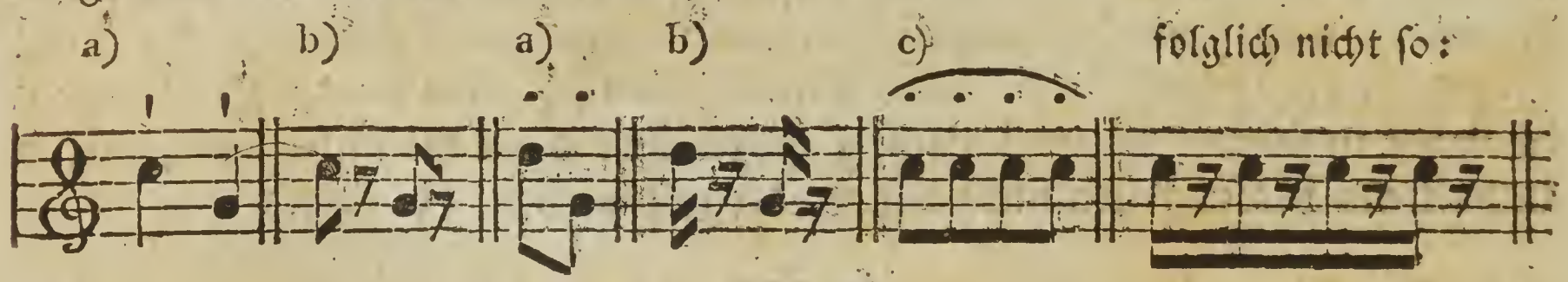
a)

meiniglich über die obere) Notenreihe. Beyde Bezeichnungsarten haben aber mit der obigen einerley Bedeutung. Nur ist es vorzüglich alsdann, wenn bey der Wiederholung mehrere Takte wegbleiben sollen, nicht rathsam, diese wegzulassenden Takte bloß vermittelst des Bogens allein zu bezeichnen, weil der Spieler bey dem, auch außerdem oft vorkommenden, Bogen sich nicht immer sogleich daran erinnert, daß die darunter stehenden Takte wegbleiben sollen.



§. 151.

Wenn hingegen ein kurzer Strich oder Punkt (das Abstoßzeichen) über einer Note steht, so wird der dadurch angedeutete Ton nicht völlig ausgehalten, sondern nur kurz angegeben, oder nach der Kunstsprache abgestoßen. Mithin müssen die Noten in dem Beyspiele a) ungefähr so gespielt werden, wie ich dies bey b) vermittelst der Pausen bemerkt habe. Kommt aber zu dem Punkte oder Striche über mehreren nach einander folgenden Noten noch ein Bogen hinzu c), so giebt man jeden Ton mit einem gewissen gelinden Nachdruck an, und hält ihn hernach so lange aus, als es die Geltung der Note andeutet.

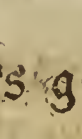


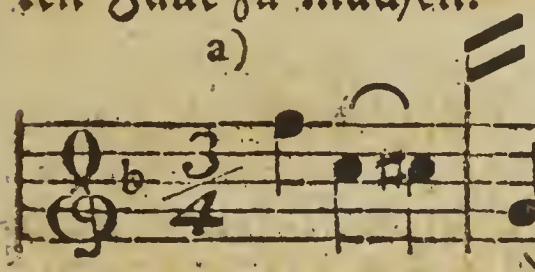
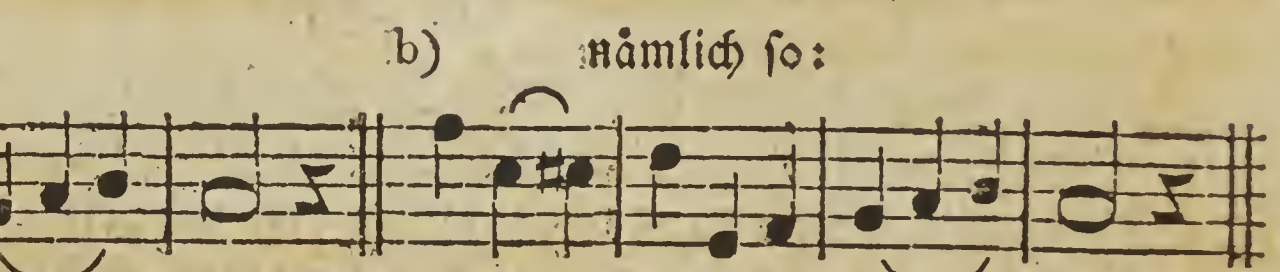
Von den in diesen beyden Paragraphen erwähnten Nebenzeichen wird in dem Kapitel vom Vortrage ausführlicher gehandelt werden. Hier mußte ich vorläufig nur ihre Bedeutung erklären.

§. 152.

Dieses Zeichen 𝄋 — welchem auch wohl noch ein NB. oder vide (siehe) beygefügt wird — pflegt man in verschiedenen Gegenden, aber freylich nur nach der gemeinen Sprechart, eine Fahne zu nennen. Es wird dadurch auf eine andere Stelle mit dem nämlichen Zeichen hingewiesen.*) Dieser Fall ereignet sich nicht selten bey geschriebenen Noten, wo aus Versehen des Schreibers etwas weggelassen worden ist. Man sieht also, wo unten oder irgendwo das nämliche Zeichen steht, und spielt folglich die dabey enthaltene, oben in der Zeile weggelassene, Stelle mit, wie ich dies in den Beyspielen a) und b) so deutlich, als es hier in der Kürze möglich ist, erläutert habe.

*) Eine andere und schicklichere Benennung dieses, vielleicht noch in keinem Lehrbuche erwähnten, Zeichens ist mir bis jetzt nicht bekannt. Hinweisungszeichen bringe ich deswegen nicht dafür in Vorschlag, weil auch durch andere Zeichen (§. 147. u. a. m.) auf eine gewisse Stelle verwiesen wird.

be. Auf ähnliche Art wird auch das gedachte Zeichen öfter bey Liedern gebraucht, wenn der Komponist aus deklamatorischen Gründen ꝛc. in einer oder der andern Strophe einzelne Takte oder Noten anders gespielt (oder gesungen) haben will, als in der ersten Strophe. Wo alsdann nach der veränderten Stelle oben wieder fort gespielt werden soll, steht bey genauer Andeutung das vorwärts gekehrte Zeichen  , so daß also die oben wegzulassende Stelle zwischen diese beyden Zeichen und gewissermaßen eingeschlossen ist. Auch bedienen sich Einige, zur Hinweisung auf eine solche veränderte Stelle, nur eines so genannten Sternchens, nämlich: ✶. Die Beyspiele hierzu würden zu vielen Raum erfordern. Ueberdies ist auch die Anwendung von den beyden eingerückten Beyspielen leicht auf die zuletzt erwähnten Fälle zu machen.

a)  b) nämlich so: 

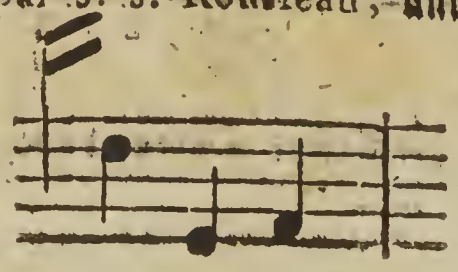
§. 153.

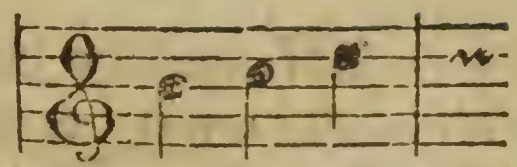
Die Klammer, französisch *Accolade**): , mit welcher zwey oder mehrere über einander stehende Stimmen zu Anfange der Zeilen gleichsam umfasset werden, deutet an, daß die Noten auf allen denjenigen Zeilen, vor welchen sie steht, oder welche sie umschließt, zugleich gespielt werden sollen. Bey Klaviersachen bezieht sich die Klammer gemeiniglich nur auf zwey, und bloß etwa in Klavierauszügen mit einigen hinzu gekommenen Singstimmen ꝛc. auf mehrere Linien. Dagegen stehen in Partituren gegenwärtig oft zehn bis zwanzig Stimmen über einander, die zu Anfange der Zeilen mit einer Klammer umgeben sind, und die folglich insgesammt zugleich gespielt, zum Theil aber gesungen werden sollen.

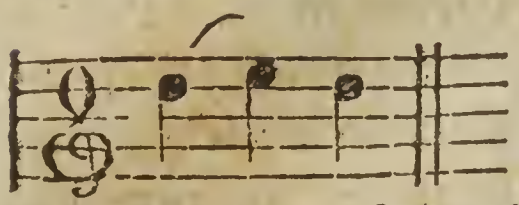
§. 154.

Der Notenzeiger ☞ (*custos*, ital. *mostra*) wird unter andern gebraucht, um dadurch bey dem Ende einer einzelnen Notenreihe oder ganzen

*) Dictionnaire de Musique, par J. J. Rousseau, unter *Accolade* und *Partition*.



Seite die folgende Note im voraus zu bezeichnen. Z. B. 



In so fern ist der Nutzen dieses Zeichens freylich nicht groß, wenn man weiter nichts erfährt, als auf welcher Stufe die folgende Note steht. —

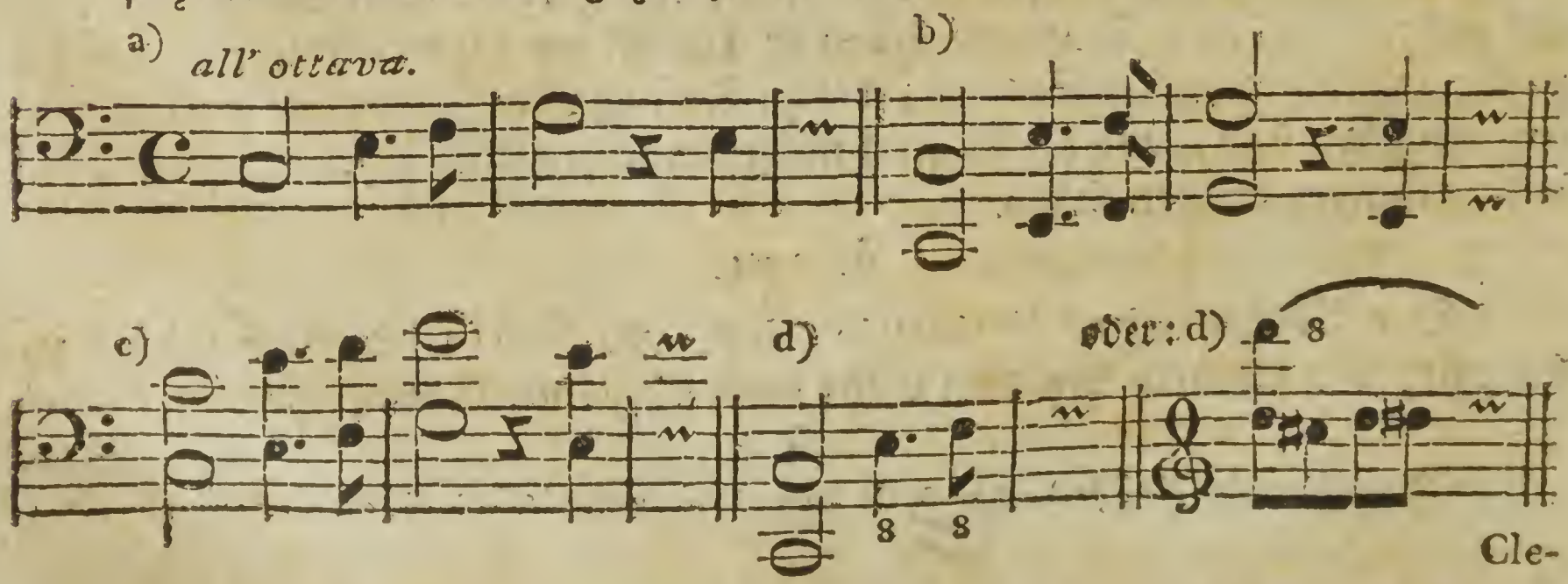
Auch zeigt man dadurch an, daß ein Tonstück noch nicht völlig geendigt ist. Das würde man nun allenfalls wohl ohnedies bemerken, wenn nicht etwa bey dem Ende einer Seite eben ein Hauptheil geendigt ist, nach welchem weiter nichts mehr zu folgen scheint. In diesem Falle wäre denn doch der Notenzeiger nicht ganz ohne Nutzen.

Daß aber noch außerdem ein ☞ in der Musik so viel bedeutet, als in der Sprache ein ꝛc. oder u. s. w. dies wird man wohl schon bemerkt haben.

§. 155.

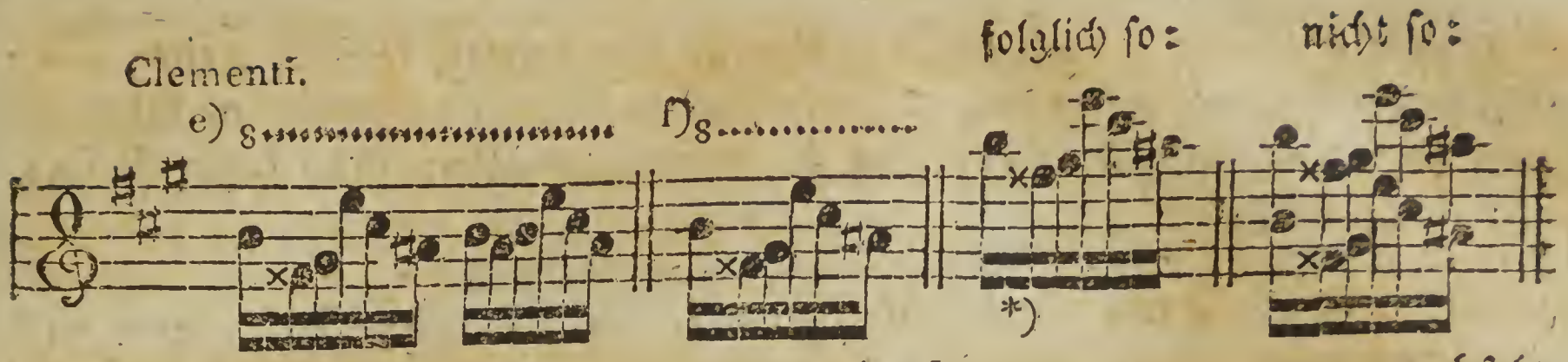
Noch einige oft vorkommende Kunstwörter und Ausdrücke sind:

All' unisono, (all' un.) oder richtiger: *all' ottava, (all' ott.)* schreibt man über Stellen, wobey außer den vorgeschriebenen Noten a) noch die tiefere b) oder die höhere c) Oktave mit gespielt werden soll.*) Die Ziffer 8 nach den zwey, eine Oktave bezeichnenden, Noten bey d) hat dieselbe Bedeutung. Soll man aber nicht oktavenweise, sondern nur alle vorgeschriebene Noten um eine Oktave höher spielen, so wird dies bloß durch eine über die erste Note gesetzte 8 (oder 8va) und durch das bey e) bemerkte Zeichen, oder auch statt dessen durch eine Anzahl nahe neben einander stehender Punkte angedeutet f). (Man sieht, daß in diesem Falle nicht, wie bey d), erst zwey um eine Oktave von einander abstehende Noten vorausgehen.)



Cle-

*) Bey genauer Andeutung wird die tiefere Oktave durch *bassa*, und die höhere durch *alta* bezeichnet.



Alternativo oder *alternamente*, auch *alternativamente*, wechselsweise, eins ums andere; wenn man nämlich z. B. eine Menuett und das darauf folgende Trio, oder die erste und die zweyte Menuett wechselsweise spielen solt.

A piacimento, oder *a (al) piacere*, nach Willkühr; a suo piacere, nach seinem Belieben.

A tempo, (a. t.) oder *al rigore di tempo*, (desgl. *a battuta*,) *nel* (anstatt ne il) *tempo*, nach Takt, oder nach der Strenge des Taktes, im Zeitmaße.

Coda, (ein Anhang,) steht über solchen Stellen, welche nach dem förmlichen Schlusse gleichsam obenein gegeben werden.

Come prima, wie zuerst; *come sopra*, wie oben, oder wie vorher.

Colla destra, oder *mano dritta*, (lat. *manu dextra*,) mit der rechten Hand; *colla sinistra*, mit der linken.

Colla parte, mit der Singstimme, wird da gesetzt, wo man nicht strenge nach Takt spielen, sondern dabey auf die Sing- oder Hauptstimme hören und sich nach ihr richten soll.

Fine, il fine, lateinisch: Finis, (das Ende,) bezeichnet den völligen Schluß eines Tonstückes.

L'istesso oder *medesimo tempo*, (auch *moto*,) in eben dem Tempo, oder in der nämlichen Bewegung.

Loco oder *luogo*, auch *a suo luogo*, (an seinem Orte,) zeigen an, daß man nicht mehr eine Oktave höher (oder tiefer,) sondern wieder die vorgeschriebenen Töne spielen soll.

Minore findet man über einzelnen Theilen ꝛc. eines Tonstückes, wobey die Terz klein ist, oder welche aus einem Molltone gehen, und in so fern von dem vorhergegangenen *Maggiore* (dur) verschieden sind. Die veränderte Vorzeichnung bestimmt dies noch näher, und macht die erwähnte Ueberschrift allenfalls entbehrlich.

S'at-

*) Bloß also deswegen, damit der Spieler nicht so viele Nebenlinien zu übersehen habe, oder zuweilen auch aus Mangel an Platz, wenn z. B. in der darüber stehenden Zeile viele tiefe Noten vorkommen u. dgl. bedient man sich dieser Bezeichnungsart.

S'attacca subito, man fahre geschwind fort, spiele sogleich weiter.
Segue, (siegue) es folgt, z. B. Segue la seconda parte, es folgt der zweyte Theil. Auch bedeutet *si segue* zuweilen: man fahre so fort, (wie vorher.)
Senza replica, ohne Wiederholung, (gerade durch.)
Senza tempo, (s. t.) oder *ad libitum*, (ad lib.) ohne Takt, oder nach Willkühr.
Simili, ähnliche, (nämlich Figuren ꝛc. auf ähnliche Art, wie vorher.) Man bedient sich dieses Kunstwortes bey Abkürzungen.
Si replica, (si repl.) man wiederhole, z. B. si replica il Minuetto primo, man wiederhole die erste Menuett; si replica, se piace, un' altra volta etc. man wiederhole, wenn es gefällig ist, nochmals ꝛc.
Si tace, (lateinisch: *tacet*) man schweigt oder pausirt.
Si volti, (s. v.) *volti, volti subito*, (v. s.) man wende (das Blatt) geschwind um.
Tempo primo, oder *a tempo primo*, im ersten Zeitmaße; wenn z. B. anfangs die Bewegung geschwind war, sodann eine langsamere eintrat, und nun wieder die erstere (geschwinde) genommen werden soll.
Verte, man wende um, (wie si volti.)
Violino, oder *Flauto*, auch *Violoncello etc.* findet man zuweilen über solchen (gemeiniglich durch kleine Noten bezeichneten) Stellen, welche eigentlich nicht für den Klavierspieler, sondern für die genannten Instrumente bestimmt sind. Diese Stellen werden deswegen mit in die Klavierstimme eingetragen, damit man sie in Ermangelung eines Begleiters allenfalls — so gut es gehen will — mit auf dem Klaviere spielen könne. Dagegen pflegt man in Liedern, Klavierauszügen u. dgl. bey Abweichungen durch kleine Noten die für den Klavierspieler, durch gewöhnliche größere Noten aber die für den Sänger bestimmten Stellen anzudeuten.

Verschiedene andere Ausdrücke, die nicht für den Anfänger gehören, werden im Anhange erklärt werden.

Vier-

Viertes Kapitel.

Von der Fingersetzung.

Erster Abschnitt.

Von der Fingersetzung überhaupt.

§. 156.

Unter der Fingersetzung (Applikatur) versteht man die Art und Weise, die Finger bey dem Spielen zu gebrauchen. Da sie einen wesentlichen und in mehr als Einer Rücksicht sehr wichtigen Theil bey dem Klavierspielen ausmacht, so muß der Lernende gleich anfangs allen Fleiß anwenden, sich eine gute Fingersetzung eigen zu machen, weil es nicht möglich ist, mit einer schlechten oder ganz unrichtigen Applikatur alles rund und zusammenhängend heraus zu bringen. Auch kann man sicher behaupten, daß mit einer schlechten Fingersetzung ein großer Grad der Fertigkeit entweder gar nicht, oder nur durch außerordentlich viele Uebung zu erlangen ist, da hingegen weit weniger Zeit und Mühe dazu erfordert wird, mit einer richtigen Applikatur auch ziemlich schwere Stücke fertig und gut spielen zu lernen.

§. 157.

Die bequemste Fingersetzung, oder diejenige, wobey die Hände am ruhigsten bleiben, ist überhaupt genommen die beste. Denn jede wirklich gute Regel in Absicht auf die Fingersetzung hat hauptsächlich die bequemere Ausführung und nächstdem zugleich den guten Anstand des Spielenden zum Endzwecke. Man irrt also, wenn man die Regeln zur Fingersetzung für Dinge hält, wodurch das Klavierspielen erschwert werde. Denn eben um dem Spieler die Ausführung zu erleichtern, haben Männer, welche im Praktischen selbst viel leisteten, oder denen wenigstens die dabey anzuwendenden Vortheile bekannt waren, gewisse Regeln darüber festgesetzt.

Die erwähnte Bequemlichkeit muß aber nicht bloß in der Einbildung, oder in einer gleichsam verjährten Gewohnheit bestehen. Denn es kann sich jemand auch an eine schlechte Fingersetzung gewöhnt haben, und diese nun bequemer finden, als jede bessere. Daß aber hier eigentlich nur von einer wahren, auf die Natur der Sache gegründeten, Bequemlichkeit die Rede ist, braucht kaum erinnert zu werden.

§. 158.

Wir haben verschiedene Lehrbücher, worin dieser Gegenstand sehr gut abgehandelt worden ist. Darunter gehört des schon mehrmals gedachten Franzosen *Couperin* 1717. zu Paris herausgegebene: *L'Art de toucher le Clavecin etc.* worin gleichsam die Bahn gebrochen, und Andern vorgearbeitet ward. In Deutschland war Sebastian Bach, der größte Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit, einer der ersten, welcher sich bemühete, eine zweckmäßigere Fingersetzung, und vorzüglich den Gebrauch des vor ihm sehr vernachlässigten Daumens einzuführen. Diese damals noch wenig bekannte Fingersetzung ist es, welche C. P. E. Bach in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen zum Grunde legte; wodurch er denn auch zur Verbreitung einer bessern und weit bequemern Applikatur unleugbar sehr viel beygetragen hat.*) Nach ihm schrieb Marpurg zwey kleine Anweisungen: Die Kunst das Clavier zu spielen, und Anleitung zum Clavierspielen ꝛc. worin über diesen Gegenstand ebenfalls viele gute Bemerkungen enthalten sind. Auch Andere haben in ihren Schriften manches Nützliche darüber gesagt, z. B. Petri in seiner Anleitung zur praktischen Musik; Sander in der kleinen besonders dazu bestimmten Schrift: Anweisung zur Fingersetzung für Clavierspieler u. a. m. Indeß ist doch die gute Fingersetzung und besonders der erforderliche Gebrauch des Daumens so allgemein noch nicht, als man erwarten sollte. Ich hoffe daher keine ganz überflüssige Arbeit zu unternehmen, wenn ich mich über diesen, bey dem Klavierspielen äußerst wichtigen, Gegenstand ins besondere etwas ausführlicher verbreite.

§. 159.

Es giebt Stellen, wobey schlechterdings nur Eine gute Fingersetzung möglich ist, da andere hingegen auf verschiedene Art heraus gebracht werden können. Die Anzahl der Regeln würde daher ungeheuer groß werden, und ein eigenes Buch von beträchtlicher Größe erfordern, wenn man — ohne dabey auf die kürzern oder längern Finger des Spielenden Rücksicht zu nehmen — die Applikatur zu einer jeden einzelnen Stelle oder Passage ꝛc. bestimmen wollte; vorausgesetzt, daß dies möglich wäre. Da aber in den mehrsten Fällen theils das, was unmittelbar vorhergeht, theils und hauptsächlich aber die Folge der Töne eine Veränderung in der Applikatur nöthig macht: so hat man bey dem Klavierspielen vorzüglich auf die folgenden Noten zu se-

*) Wie denn überhaupt seine Verdienste um die bessere Art das Klavier zu spielen so entschieden sind, daß sie kein Unparteyischer verkennen kann.

sehen, und darnach die Finger zu wählen, weil zu einer und ebendersel-ben Stelle, aus der erwähnten Ursache, oft eine ganz verschiedene Finger-setzung erfordert wird.

Bey dieser Gelegenheit bemerke ich, daß nicht leicht zwey Klavierspieler gefunden werden dürften, welche in einem etwas längern Tonstücke durchgängig einer-ley Applikatur gebrauchen.*) Beyde können dessen ungeachtet vortrefflich spie-len, und eine gute Fingersetzung haben, weil (wie schon oben erinnert wurde) zu verschiedenen Stellen mehr als Eine brauchbare Applikatur möglich ist. Aus diesem Grunde wird es sehr begreiflich, woher das kommt, daß zuweilen auch große Klavierspieler in Absicht auf die Fingersetzung von einander abwei-chen. Daher darf ich denn wohl ebenfalls nicht hoffen, daß man mir überall beystimmen werde.

§. 160.

In welcher Entfernung ꝛc. man vor dem Klaviere sitzen muß, und wie man die Hände bey dem Spielen zu halten hat, dies ist bereits §. 24. und 25. erinnert worden. Man merke jetzt noch, daß die Ziffer 1 den Daumen, 2 den nächst liegenden, 3 den mittlern, 4 den darauf folgenden, und 5 den kleinen Finger beyder Hände bezeichnet.**)

§. 161.

Allgemeine Regeln und Grundsätze bey der Fingersetzung sind:***)

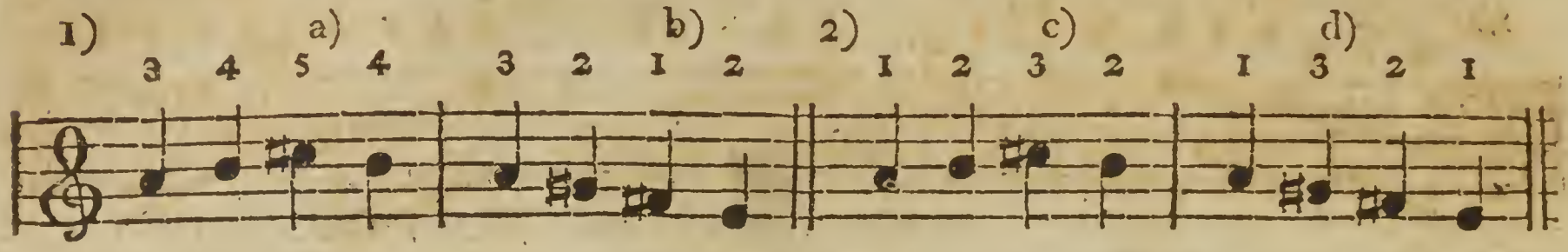
1) Man darf den kleinen Finger, vorzüglich aber den Daumen beyder Hän-de nur alsdann auf eine Obertaste setzen, wenn die vorgeschriebene Stelle gar

*) Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur zwey ungefähr gleich gute Klavierspieler die Fingersetzung zu irgend einem Tonstücke, besonders aus C dur ꝛc. bezeichnen lassen. Ganz gewiß werden sie hin und wieder von einander abweichen, und bey dem Spielen vielleicht noch mehr.

**) Da die Alten den Daumen gar nicht gebrauchten, und ihn folglich auch bey dem Klavier-spielen nicht als einen Finger betrachteten, so bezeichneten sie den zweyten, oder den so genannten Zeigefinger durch die Ziffer 1, den mittlern durch 2 u. s. w. Sogar noch neuer-lich (1795.) hat ein bekannter Schriftsteller, aber aus einem andern Grunde, den Dau-men durch 0, den zweyten Finger hingegen durch 1 ꝛc. angedeutet. „Diese Art der Be-„zeichnung (schreibt er) hat vor jener den Vorzug, weil der Daumen, auf dessen geschick-„ten Gebrauch bey einem Laufe sehr viel ankömmt, durch das Zeichen einer Nulle desto „deutlicher in das Auge fällt." — Wie unbequem aber im sechzehnten Jahrhunderte die Fingersetzung ohne den Gebrauch des Daumens seyn mußte, davon kann man sich schon eini-germaßen durch das folgende, aus Ammerbachs Orgel- oder Instrument-Tabulatur ent-lehnte, Beyspiel überzeugen. (Die Ziffer 2 bezeichnet hier den Zeigefinger, welcher den drit-ten, besonders nach dem b, auf eine sehr ungeschickte Art übersteigt.) $\overset{2}{f}\ \overset{3}{g}\ \overset{2}{a}\ \overset{3}{b}\ \overset{2}{c}\ \overset{3}{d}\ \overset{2}{e}\ \overset{3}{f}$.

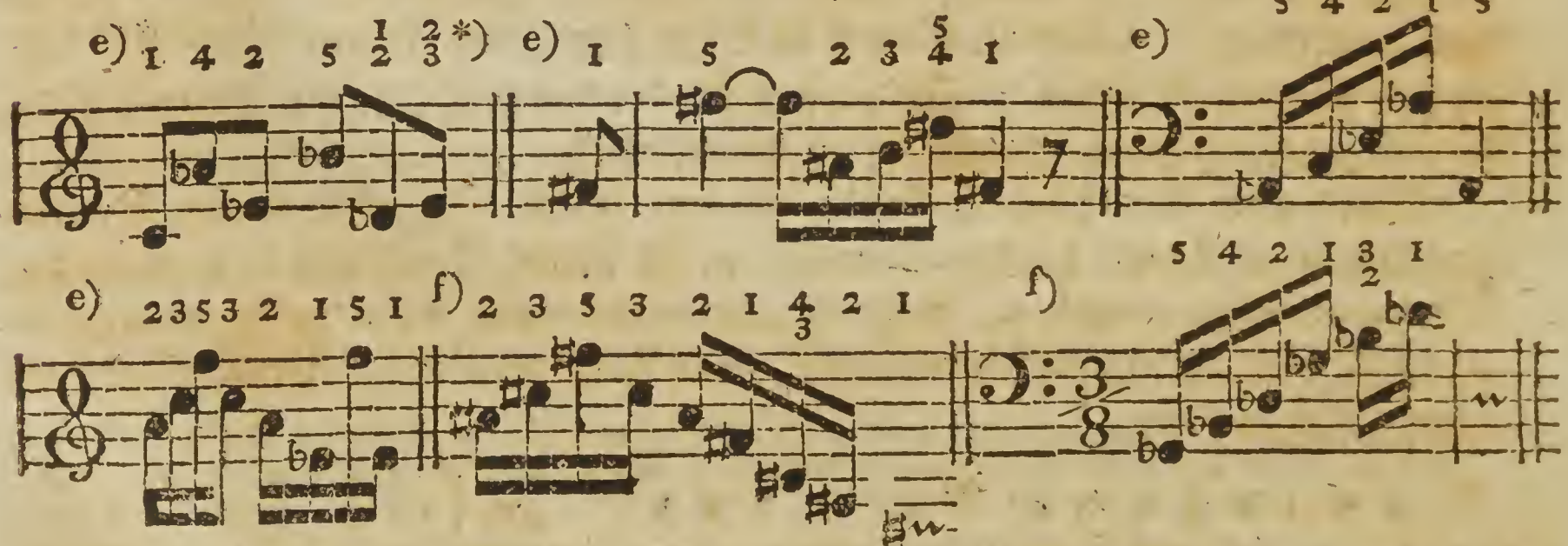
***) Die Erklärung, und zum Theil auch die Anwendung derselben, nebst einigen zur Ver-ständlichkeit nöthigen Beyspielen ꝛc. füge ich sogleich bey, um dem Leser das lästige Nach-schlagen anderwärts zu ersparen. Die Anwendung auf verschiedene besondere Fälle soll gelegentlich gemacht werden. Was in Absicht auf die Fingersetzung bey dieser oder jener Manier zu bemerken ist, das werde ich in dem dazu bestimmten Kapitel erinnern.

gar nicht anders, oder doch nicht so gut heraus zu bringen ist; weil nämlich mit den genannten beyden kürzern Fingern, besonders aber mit dem Daumen, die weiter entfernten Obertasten nicht bequem, ohne eine kleine Bewegung der Hände ꝛc. zu erreichen sind. Daher wäre die in dem folgenden ersten Beyspiele angezeigte Fingersetzung schlecht:



weil man dabey, ohne irgend einen hinlänglichen Grund, die obige Regel zweymal überträte, nämlich bey a) und b). Weit bequemer ist die bey c) und d) bezeichnete Fingersetzung.

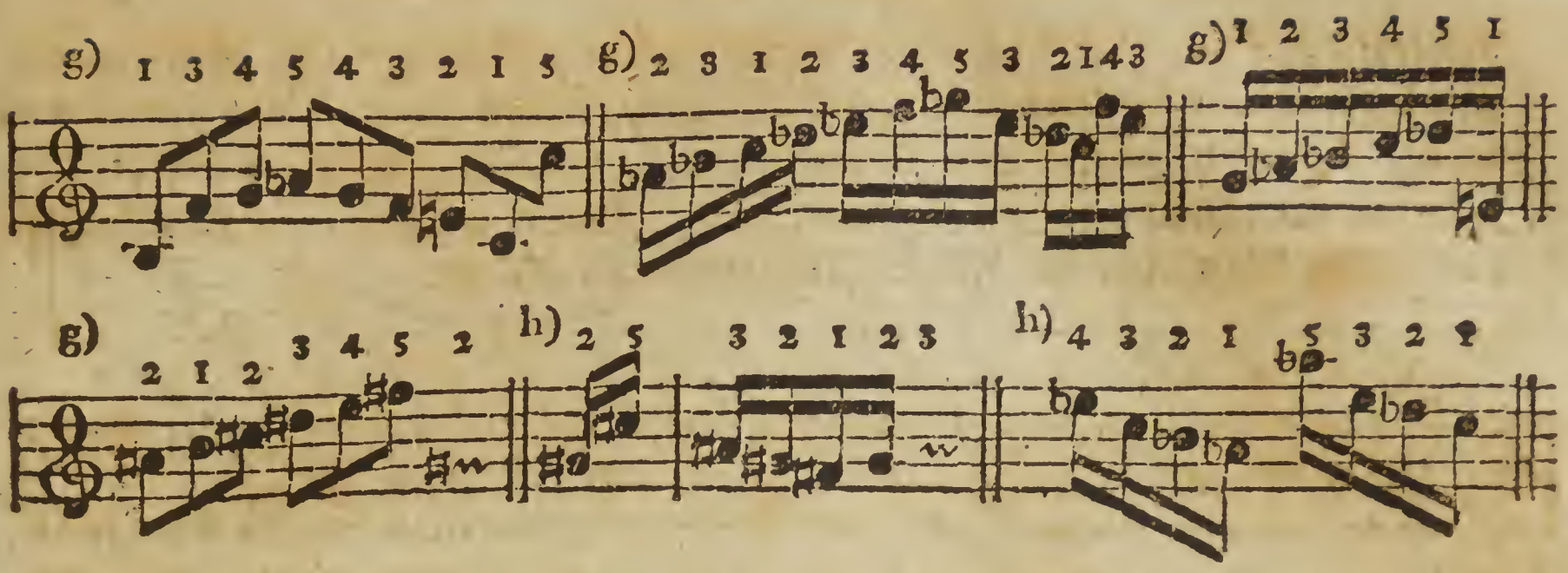
Bey Sprüngen und weiten Spannungen hingegen kann und muß man nach Umständen so wohl den kleinen Finger, als den Daumen, auf Obertasten setzen e). Ins besondere aber ist dies bey solchen Stellen, wo jeder Ton vermittelst einer Obertaste angegeben werden muß, ganz unvermeidlich, wie in den Beyspielen f).



Auch sogar bey bloß stufenweise fortschreitenden (nicht eben springenden) Figuren kann man den höchsten, durch eine Obertaste anzugebenden, Ton mit dem kleinen Finger der rechten Hand g), und den jedesmaligen tiefsten Ton mit dem Daumen greifen h), besonders wenn unmittelbar vorher mehrere Obertasten anzuschlagen sind. In der Linken verhält sich dies umgekehrt, d. h. was von der Rechten im Aufsteigen gilt, das findet in der Linken bey absteigenden Gängen (größtentheils) statt.

g)

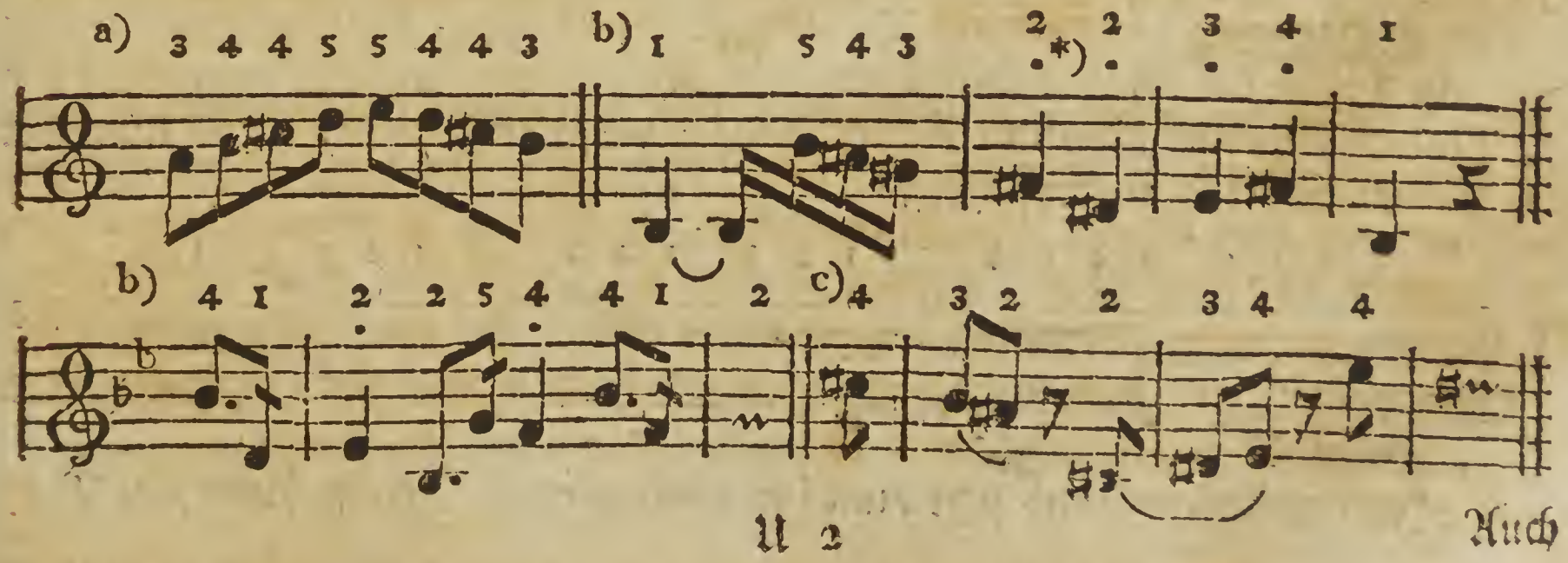
*) Wenn über einstimmigen Stellen hin und wieder zwey Ziffern stehen, so kann die eine oder die andere dadurch bezeichnete Fingersetzung gewählt werden, je nachdem man diese oder jene für seine Hand bequemer findet.



§. 162.

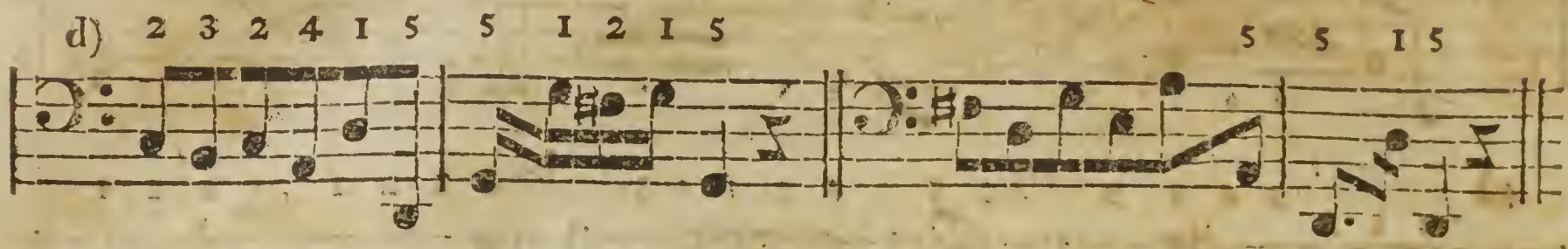
2) Man darf mit Einem Finger nicht unmittelbar nach einander zwey Tasten, z. B. c, d ꝛc. anschlagen, weil durch das Fortsetzen des Fingers von einer Taste zur andern (welches man in einigen Gegenden, wiewohl nicht völlig passend, Rutschen, Fortrutschen ꝛc. nennt) eine kurze Pause entsteht, und folglich der Ton zur Unzeit abgesetzt, mithin der Zusammenhang dadurch einigermaßen getrennt wird. Ueberdies ist auch das erwähnte Fortsetzen an dem geschwinden Spielen hinderlich; denn es erfordert doch einige, wenn auch noch so kurze Zeit, den Finger von einer Taste zur andern zu setzen. Deshalb wäre die vorgeschriebene Fingersetzung in dem nachstehenden Beyspiele a) verwerflich.

Wenn aber die Töne gestoßen werden sollen b), oder wenn Pausen zwischen zwey Tönen vorkommen c): so ist dieses Fortsetzen dem richtigen Vortrage nicht entgegen, folglich auch nicht mehr fehlerhaft; ob man es gleich so viel als möglich vermeidet, weil leicht eine üble Gewohnheit daraus entstehen kann.



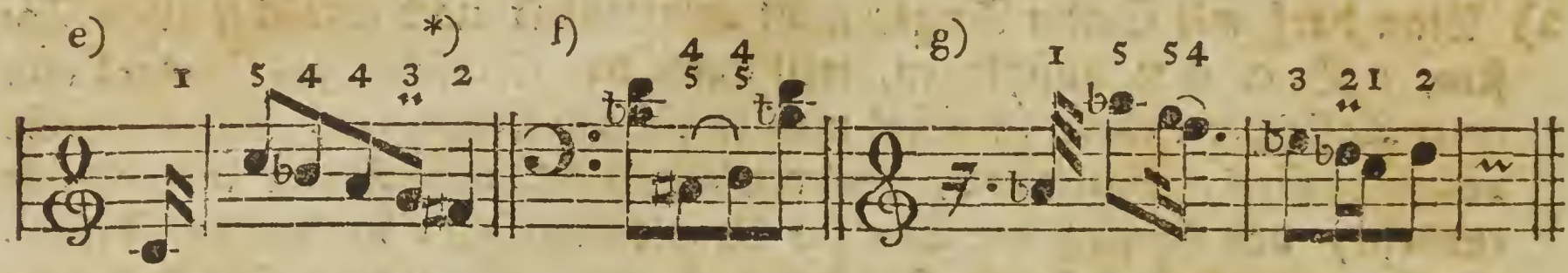
*) Damit man die Striche (') nicht mit der Ziffer 1 verwechsele, wähle ich zur Bezeichnung der kurz anzugebenden oder zu stoßenden Töne in diesen Beyspielen Punkte.

Auch außerdem läßt sich das Fortsetzen der Finger, besonders in der linken Hand, nicht immer bequem vermeiden. Z. B.



Da hier keine andere, oder wenigstens keine viel bessere Fingersetzung, als die bemerkte, möglich ist, so muß man sie schon hingehen lassen.

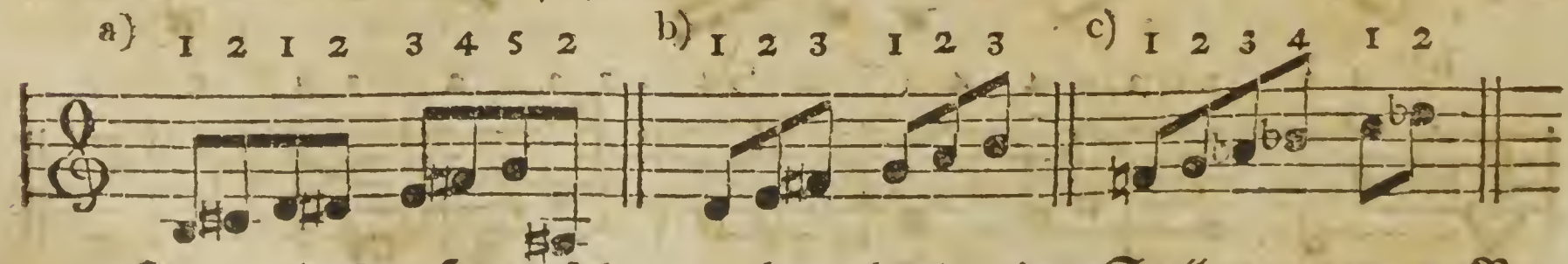
Eine andere Art von erlaubtem Fortrücken — wenn nämlich in gewissen Fällen der Finger von einer Obertaste herunter gezogen und auf die nächste unten liegende gesetzt wird — nennt man: abgleiten. Z. B.



Dieses Abgleiten findet nicht nur bey dem Stoßen, sondern auch bey dem Schleifen der Töne statt.

§. 163.

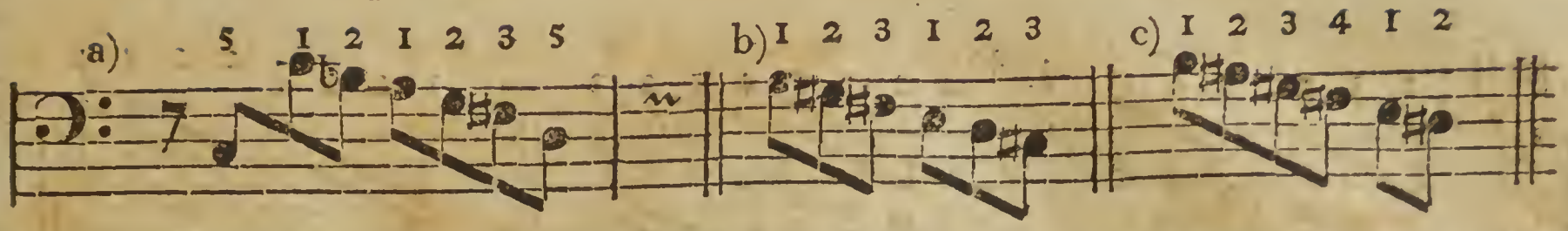
3) Wenn in der rechten Hand bey aufwärts fortschreitenden Stellen die Finger nicht zureichen, so setzt man den Daumen, je nachdem es den Umständen am angemessensten ist, entweder nach dem zweyten a), dritten b) oder vierten c) Finger unter; das heißt, man steckt (biegt oder zieht) den Daumen, welcher seiner Kürze und Lage wegen am geschicktesten hierzu ist, allmählich unter die längern Finger, und läßt ihn gleichsam unvermerkt darunter hinkriechen. Dieses sehr gewöhnliche Hülfsmittel, vermittelst dessen der Klavierspieler sich auch bey Läufern durch mehrere Oktaven hindurch eine hinlängliche Anzahl Finger verschaffen kann, nennt man mit Einem Worte: **untersetzen.**



In der linken Hand setzt man bey absteigenden Stellen unter, z. B.

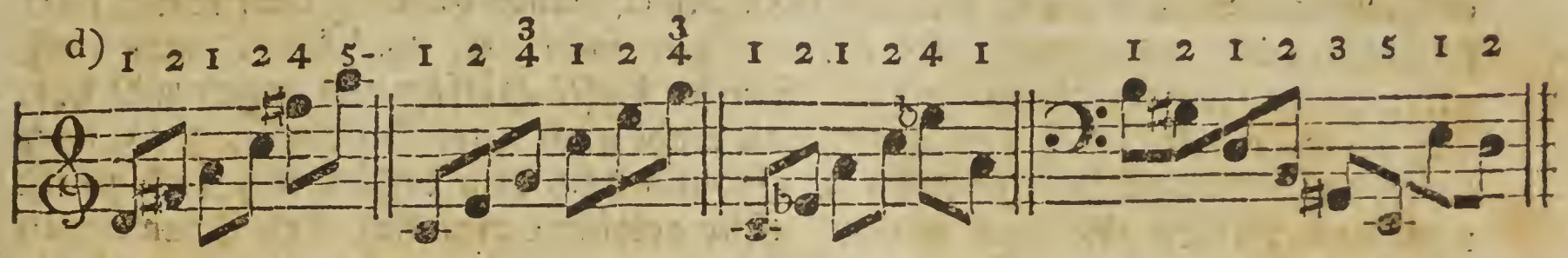
a)

*) Um die Nothwendigkeit des Abgleitens zeigen zu können, mußte ich hier eine Manier einmischen; denn gegen die Beyspiele f) und g) könnte noch manches eingewandt werden.

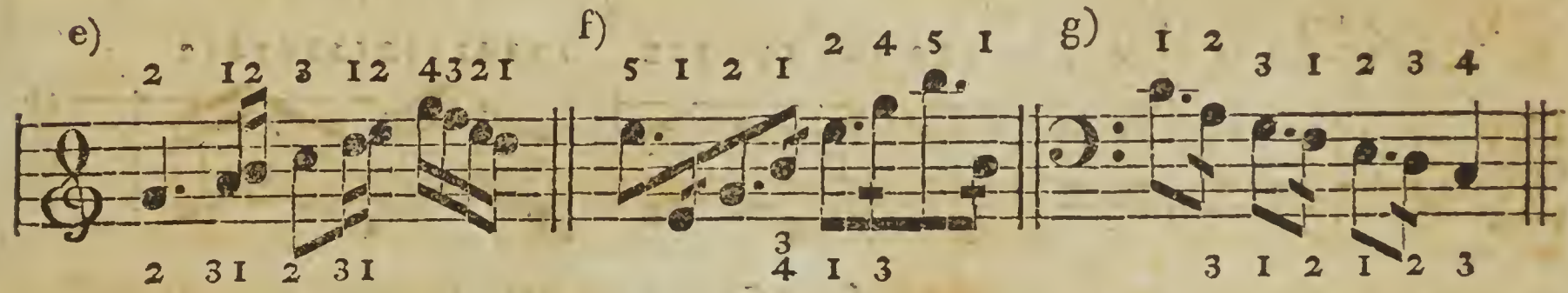


Das Untersetzen nach dem fünften Finger ist in beyden Händen unbequem oder wenigstens unsicher ꝛc. und also nicht erlaubt.

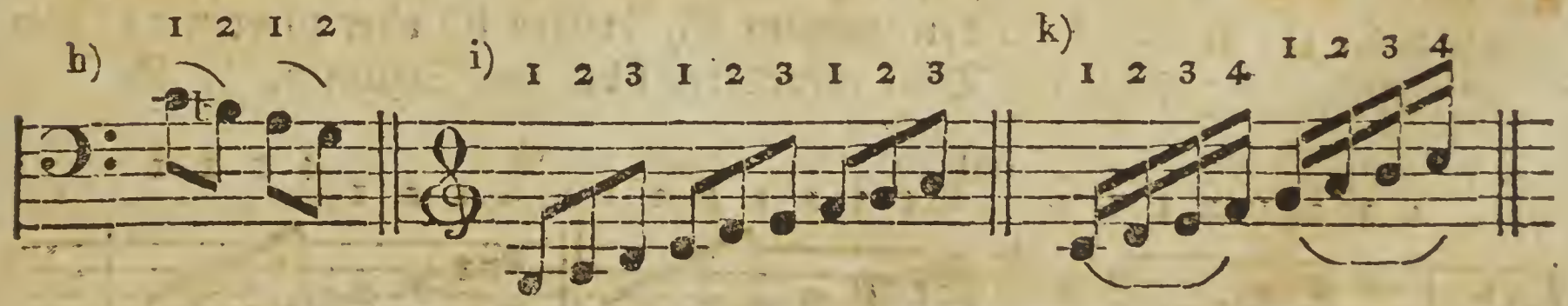
Auch bey Sprüngen wird das Untersetzen öfter nothwendig, ob es gleich dabey meistentheils etwas unbequemer ist, und daher viele Uebung erfordert, z. B.



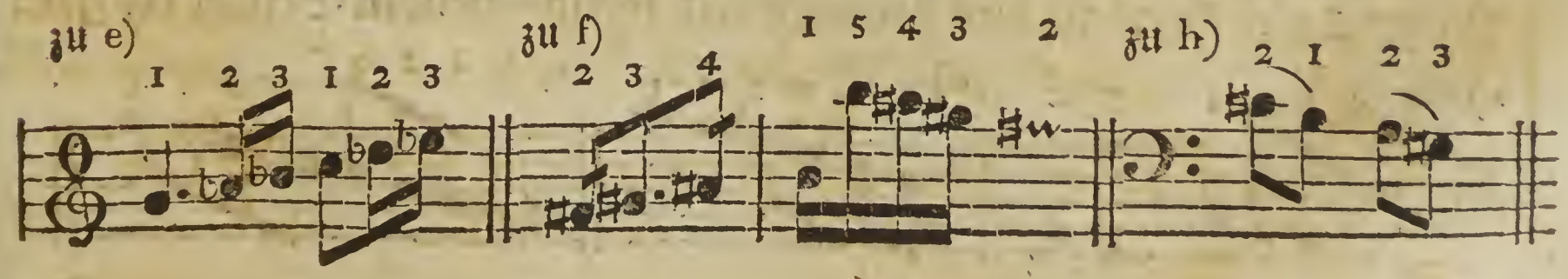
Anm. 1. Wenn man willkührlich hier oder da untersetzen kann, so geschieht es am füglichsten nach einer etwas längern Note; daher ist in den nachstehenden Beyspielen e) f) und g) die über den Noten bemerkte Fingersetzung weit besser, als die unter den Noten angezeigte Applikatur.



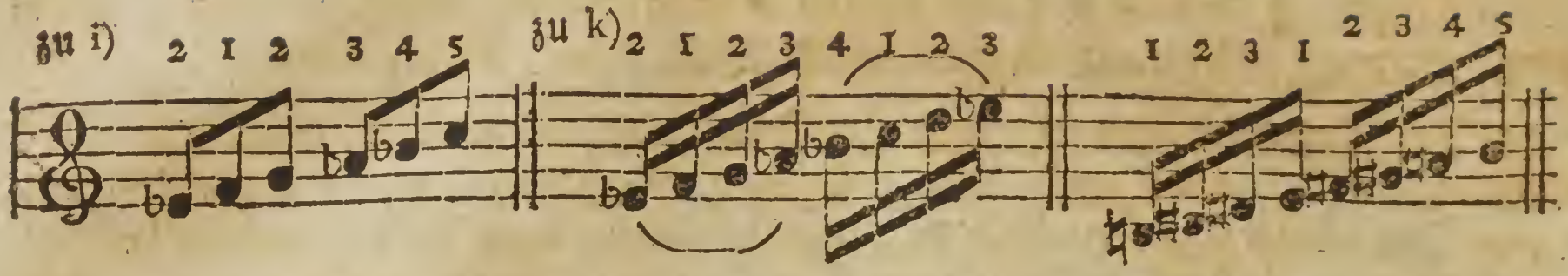
Außerdem setzt man bey zwey- h) drey- i) und viergliedrigen k), besonders zu schleifenden, Figuren gern mit jeder ersten Note derselben unter.



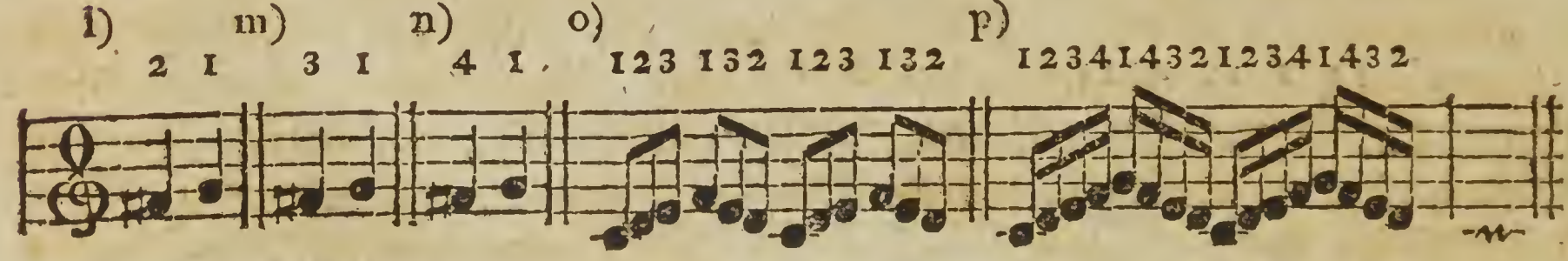
Daß aber das Untersetzen nach einer längern, und bey einer guten Note nicht überall statt findet, dies erhellet schon aus den folgenden Stellen.



zu i)

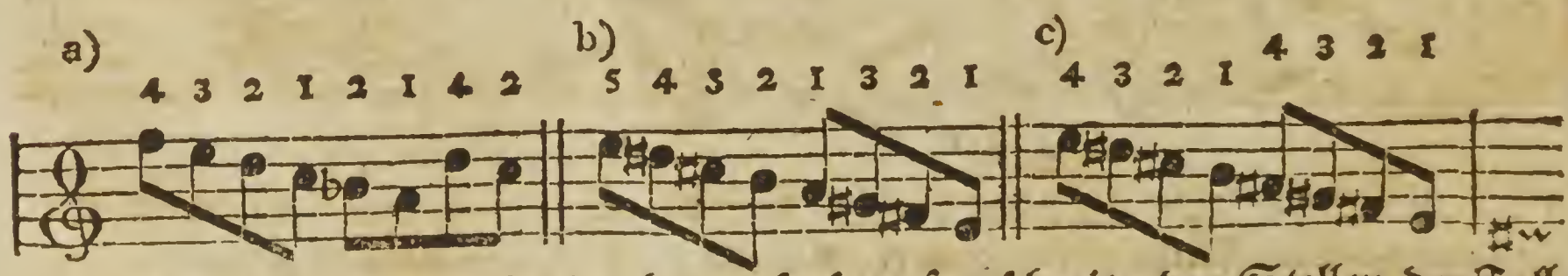


Anm. 2. Das Untersetzen, welches einen sehr wesentlichen Nutzen bey der Fingersetzung hat, muß so lange geübt werden, bis man dieses Hülfsmittel auf eine geschickte Art, ohne Verdrehen der Finger und Hände, anwenden kann. Vorzüglich darf, auch sogar bey Sprüngen, nicht die kleinste Trennung dadurch entstehen; die Taste, auf welcher man den Daumen einsetzt, darf keinen stärkern Anschlag bekommen, als die übrigen Tasten u. dgl. kurz, man muß nicht hören können, ob und wo der Spieler dieses Hülfsmittel angewandt hat. Am leichtesten läßt sich das Untersetzen wohl nach einer Obertaste, z. B. nach fis ꝛc. anfangs nach dem zweyten l), alsdann nach dem dritten m), und zuletzt nach dem vierten n) Finger lernen. Nur gewöhne man sich, den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger zu biegen, und ihn nicht so lange, bis er nöthig ist, über oder auf der vorigen Taste zu lassen. Zur fernern Uebung kann man Stellen, wie die bey o) und p), mit der angezeigten Fingersetzung spielen, ob sie gleich auf eine andere Art viel leichter heraus zu bringen wären.

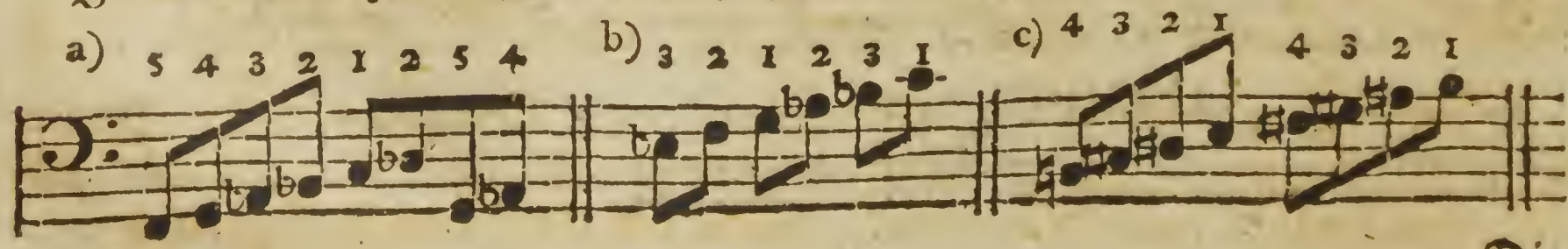


§. 164.

4) Reichen in der rechten Hand bey abwärts fortschreitenden Stellen die Finger nicht zu, so setzt man den zweyten a), dritten b) oder vierten c), wie es jedesmal die Folge der Töne erfordert, über den Daumen. Z. B.



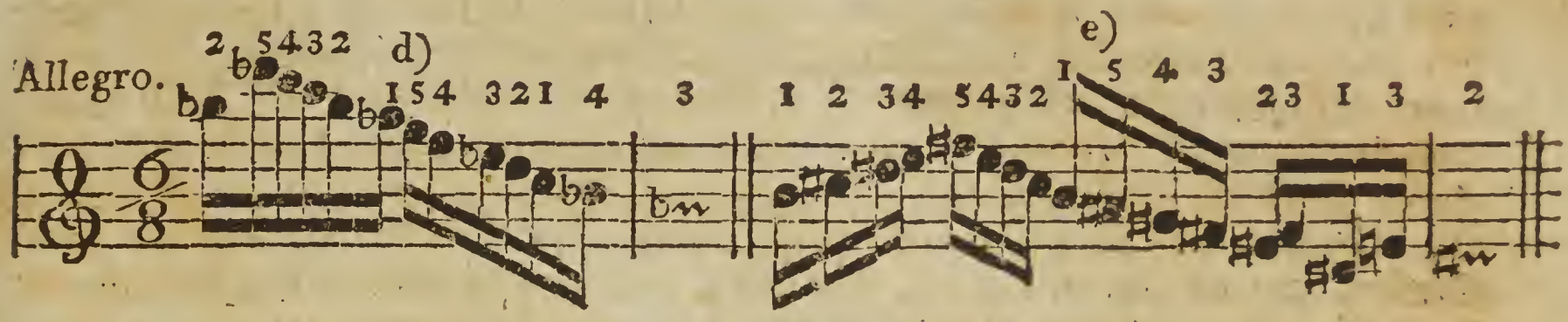
In der linken Hand ist dies bey aufwärts fortschreitenden Stellen der Fall:



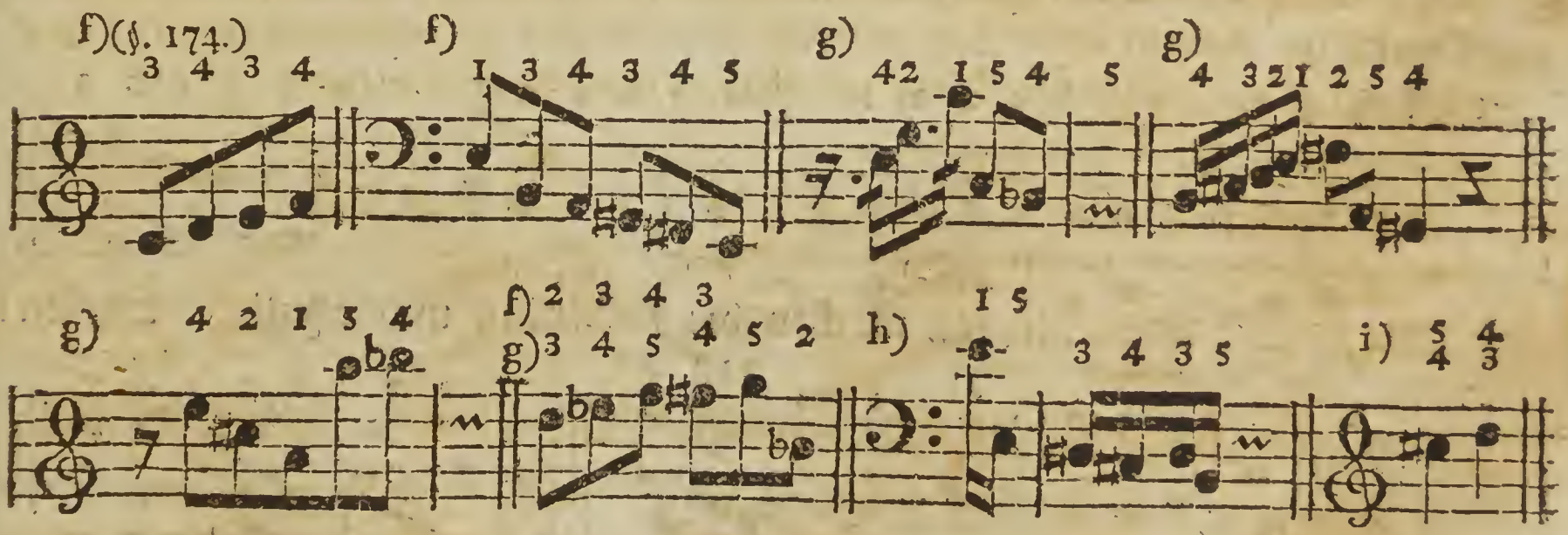
Die-

Dieses Hülfsmittel heißt in der Kunstsprache: überschlagen; seltener, wiewohl nicht ganz ungewöhnlich, sagt man: übersetzen.

Das Ueberschlagen mit dem fünften Finger ist unsicher ꝛc. folglich nicht erlaubt. Vorzüglich aber kann, meines Erachtens, dieses Ueberschlagen (oder Einsetzen) alsdann nicht statt finden, wenn nach dem Daumen auf einer Obertaste der kleine Finger auf eine unten liegende zu stehen käme, wie in dem folgenden Beyspiele d); obgleich Milchmeyer diese Fingersetzung ausdrücklich vorgeschrieben hat. (Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 67.) Noch eher wäre vielleicht der umgekehrte Fall zu entschuldigen e); wiewohl ich auch dazu nicht rathen würde.

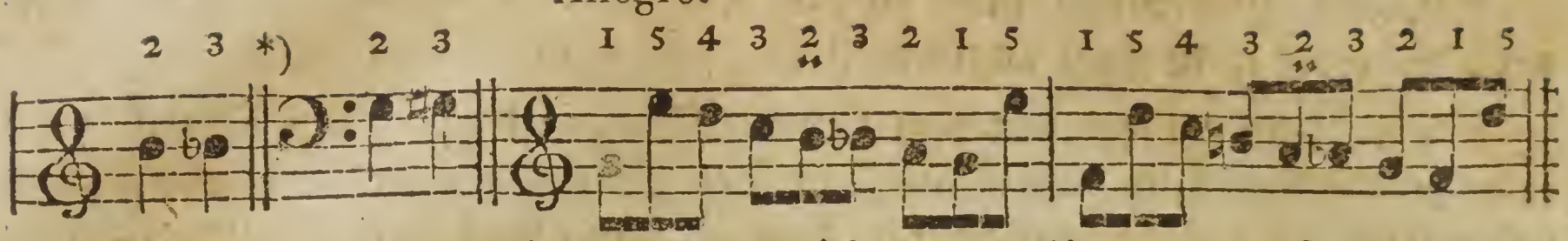


Man setzt (mit einem der drey längern Finger) gewöhnlich nur über den Daumen, weil dieser der kürzeste Finger ist, über welchen also die drey längern am bequemsten gesetzt werden können. Doch kann man in gewissen Fällen zur Noth auch den dritten über den vierten f), den vierten über den fünften g), ja sogar den dritten über den kleinen Finger setzen h). Nur findet dieses Ueberschlagen alsdann nicht statt, wenn man mit dem kürzern Finger unmittelbar vorher eine Obertaste anzuschlagen hatte. Daher wären beyde Fingersetzungen in dem Beyspiele i) sehr schlecht.

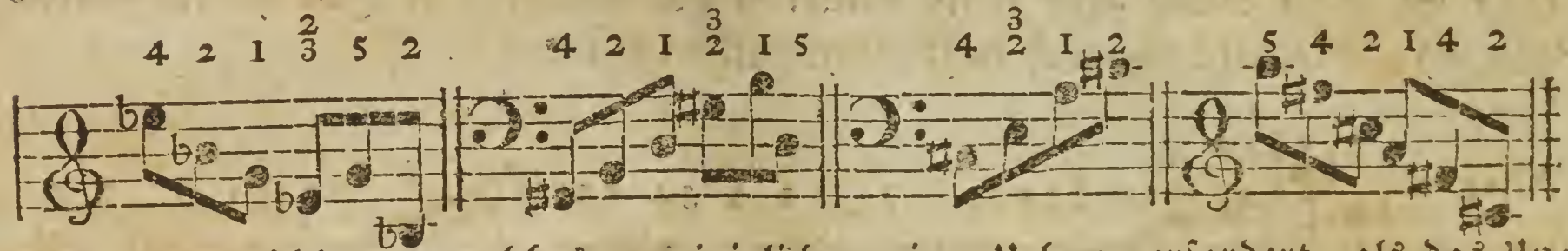


Im äußersten Nothfalle setzt man auch wohl einmal den dritten Finger über den zweyten, wenn der letztere eine Untertaste, der längere dritte aber eine oben liegende anzuschlagen hat, wie in den folgenden Beyspielen.

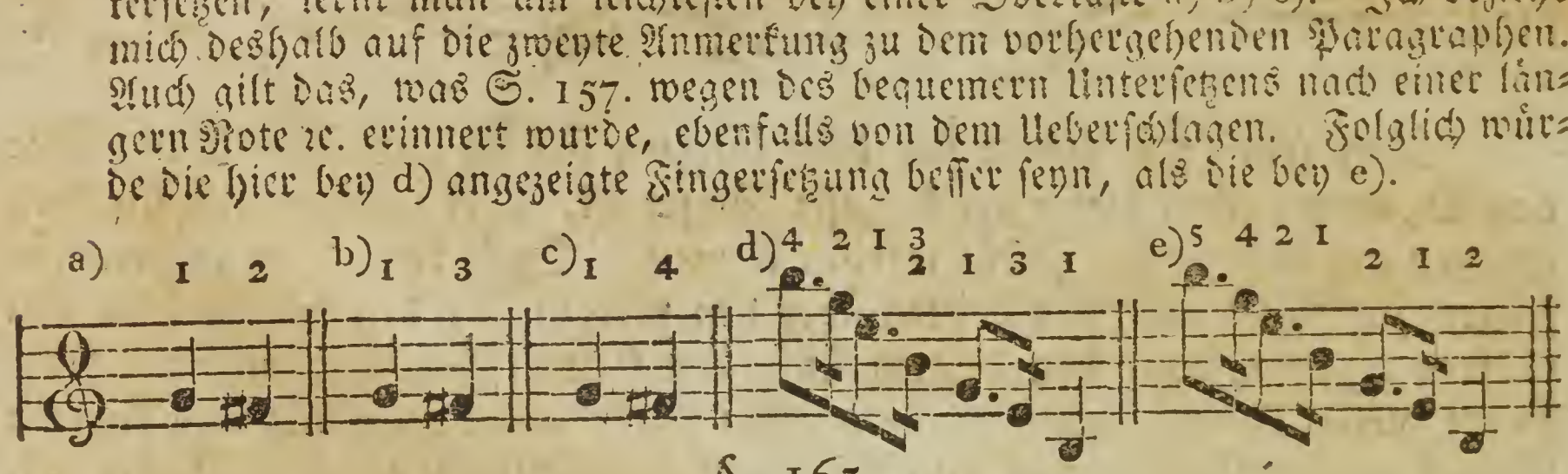
Alle-



Daß man keinen kürzern Finger über einen längern, z. B. den Daumen über den zweyten, oder diesen über den dritten ꝛc. setzen darf, läßt sich leicht begreifen. — Uebrigens muß man nicht nur bey stufenweise fortschreitenden Stellen, sondern auch oft bey Sprüngen überschlagen. Z. B.

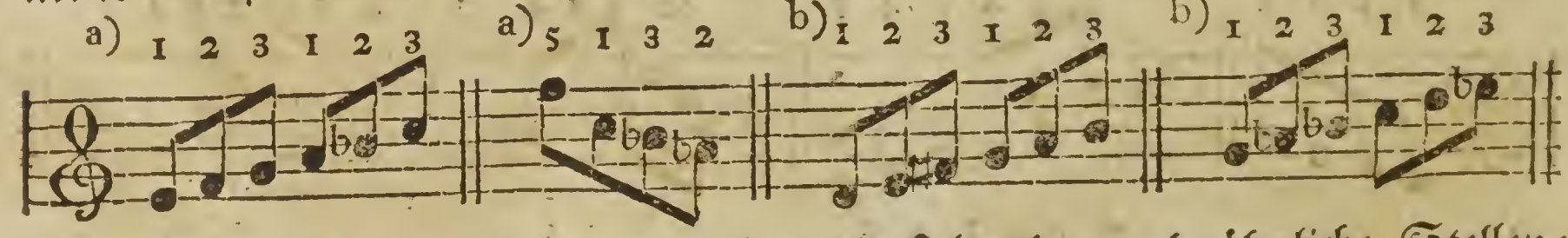


Das Ueberschlagen, welches gemeiniglich weniger Uebung erfordert, als das Untersetzen, lernt man am leichtesten bey einer Obertaste a) b) c). Ich beziehe mich deshalb auf die zweyte Anmerkung zu dem vorhergehenden Paragraphen. Auch gilt das, was S. 157. wegen des bequemern Untersetzens nach einer längern Note ꝛc. erinnert wurde, ebenfalls von dem Ueberschlagen. Folglich würde die hier bey d) angezeigte Fingersetzung besser seyn, als die bey e).

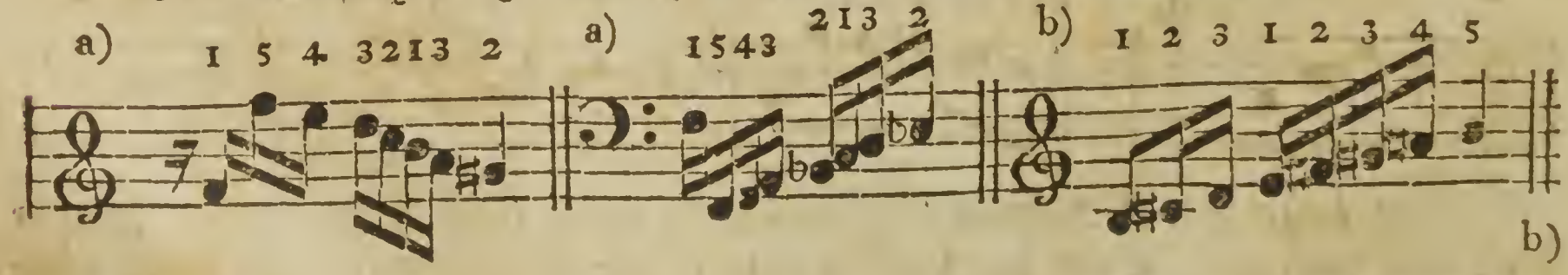


§. 165.

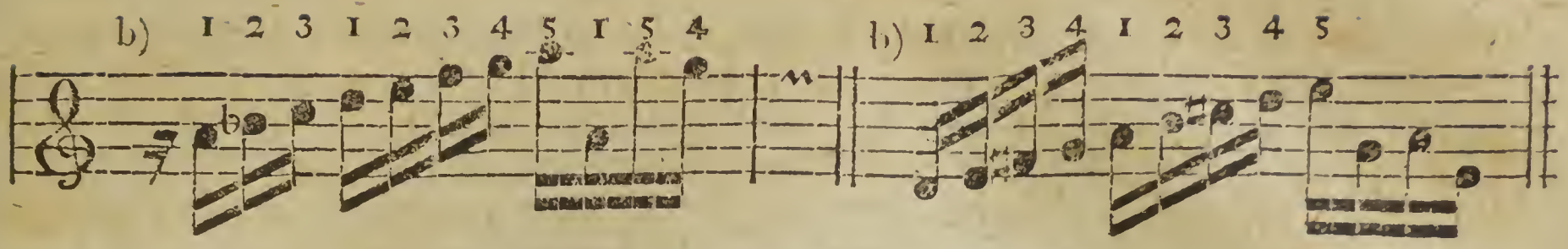
5) Den Daumen setzt man gern unmittelbar vor a) oder nach b) einer Obertaste ein.



Eine Ausnahme hiervon machen die folgenden und ähnliche Stellen:



*) Das Ueberschlagen des dritten Fingers über den zweyten wird zwar in den meisten Anweisungen als fehlerhaft verboten, und ich stimme in dieses Verbot, überhaupt genommen, ebenfalls

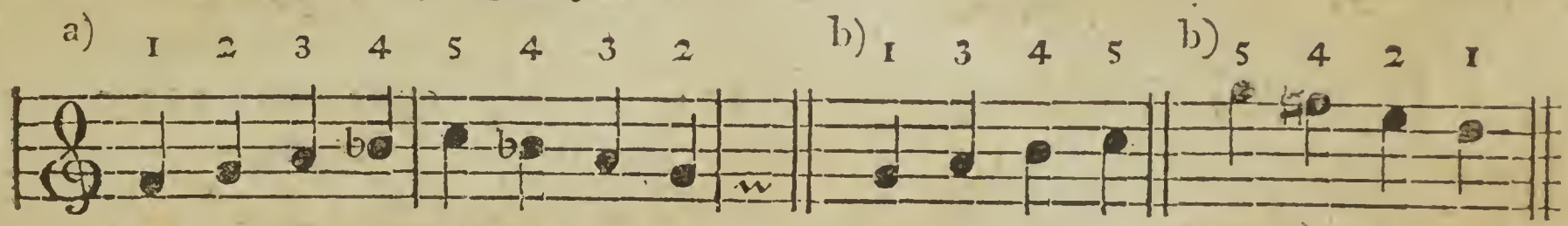


wo man in den Beyspielen a) den Daumen nicht bequem unmittelbar vor, und bey b), der Folge wegen, nicht gleich nach der Obertaste gebrauchen kann.

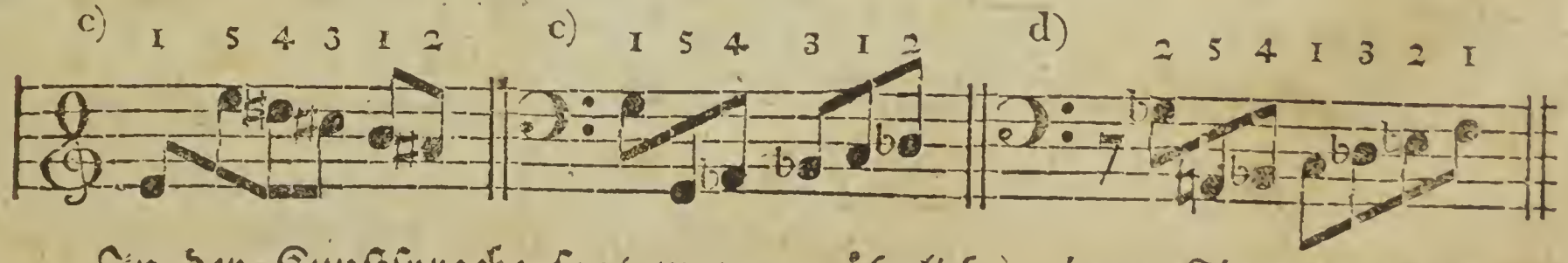
Der Lehrer halte die Lernenden, vorzüglich im Anfange, und zwar auch alsdann, wenn es nicht schlechterdings nöthig ist, fleißig zum Gebrauche des Daumens vor und nach einer Obertaste an, damit dieser Finger durch öftere Uebung nach und nach geschickt, und gleichsam thätig werde. (§. 171.)

§. 166.

6) Man gebraucht die Finger, wie sie der Reihe nach folgen, wenn die Fortschreitung stufenweise geschieht, wie hier bey a).*) In den Beyspielen b) ist gegen diese Regel gefehlt.



Wollte man willkührlich bald diesen bald jenen Finger übergehen oder ungebraucht lassen, so würde es, außer andern daraus entstehenden Unbequemlichkeiten, natürlicher Weise auch bey kurzen Tonreihen sehr oft an Fingern fehlen. Hauptsächlich deswegen hat man die obige Regel festgesetzt; wovon aber die Folge der Töne häufige Ausnahmen nöthig macht. Wenn z. B. der Daumen auf eine Obertaste zu stehen kommen würde, so läßt man einen c) oder auch mehrere d) Finger ungebraucht.



In der Kunstsprache sagt man gewöhnlich: einen Finger auslassen; vielleicht besser: ihn übergehen oder ungebraucht lassen.

So

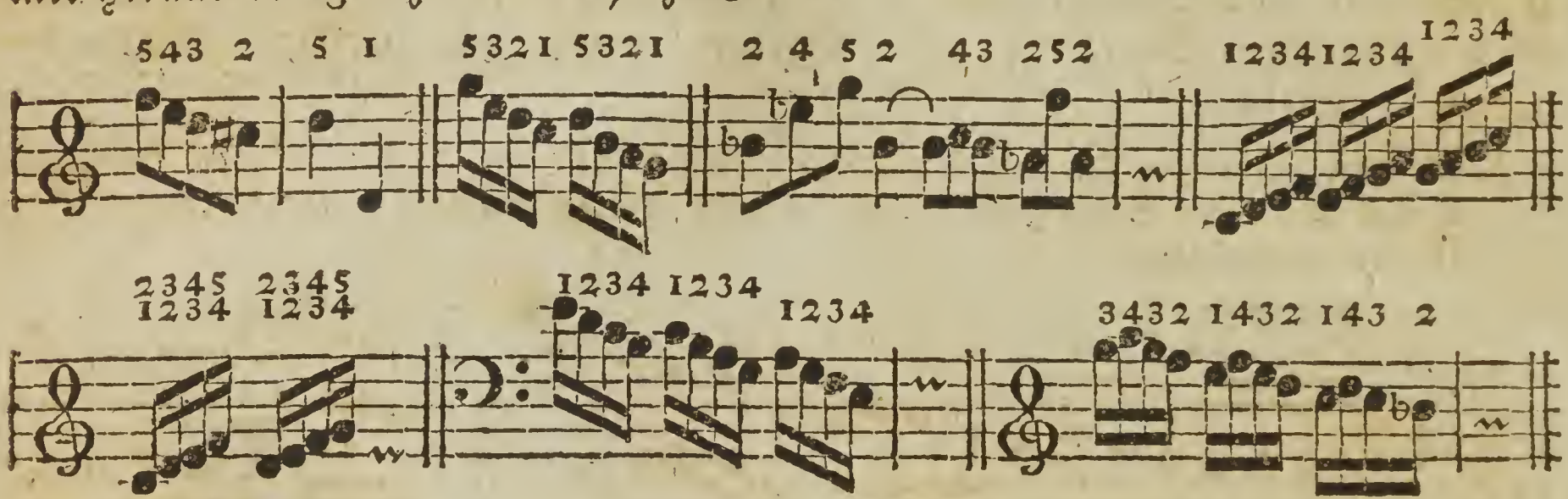
falls mit ein; indeß würde ich die erwähnte Fingersetzung im äußersten Nothfalle — wovon hier nur die Rede ist — auf die bemerkte Art schon einmal hingehen lassen.

*) Ob die Töne unabhängig sind, wie c, d ꝛc. oder durch Versetzungszeichen angedeutet werden, wie cis, d ꝛc. das verändert hierin nichts; denn die Fortschreitung von fis zu gis geschieht eben so wohl stufenweise, als die von f zu g u. dgl.

So nöthig es ist, bey verschiedenen Stellen, besonders vor gewissen Manieren u. dgl. einen der Reihe nach folgenden Finger ungebraucht zu lassen, so fehlerhaft wird dies alsdann, wenn es bloß aus einer übeln Gewohnheit und ganz ohne Zweck geschieht. Man sieht zuweilen Klavierspieler, welche z. B. den zweyten Finger fast nie gebrauchen, sondern ihn immer in die Höhe halten, als wenn er die übrigen bewachen sollte. — Daß dadurch, außer manchen andern nachtheiligen Folgen, der Vortrag nicht gewinnen kann, ist leicht einzusehen.

§. 167.

7) Man kann und muß sehr oft, (gegen die im vorigen Paragraphen enthaltene Regel,) wenn das Ueberschlagen und Untersetzen nicht statt findet, einen Finger außer der Reihe einsetzen, um dadurch die folgenden Töne bequemer heraus bringen zu können, z. B.

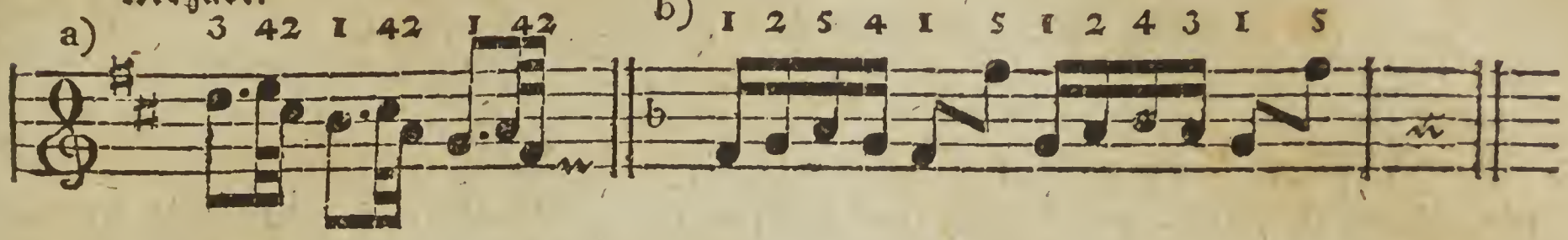


Dieses so genannte **Einsetzen** muß man mit dem oben erwähnten **Untersetzen** oder **Ueberschlagen** nicht verwechseln. Denn bey dem Einsetzen wird der Finger, welcher der Reihe nach nicht folgt, weder **unter** noch **über**, sondern neben einen andern gesetzt, und vorher — so viel es sich ohne Verdrehen der Hände thun läßt — schon dicht an denselben gezogen, damit man kein Absetzen bemerke. Daß dieses Hülfsmittel, sich in der Geschwindigkeit wieder eine hinlängliche Anzahl Finger zu verschaffen, zu rechter Zeit angewandt, bey sehr vielen Stellen von großem Nutzen ist, dies erhellet unter andern aus den obi-

gen

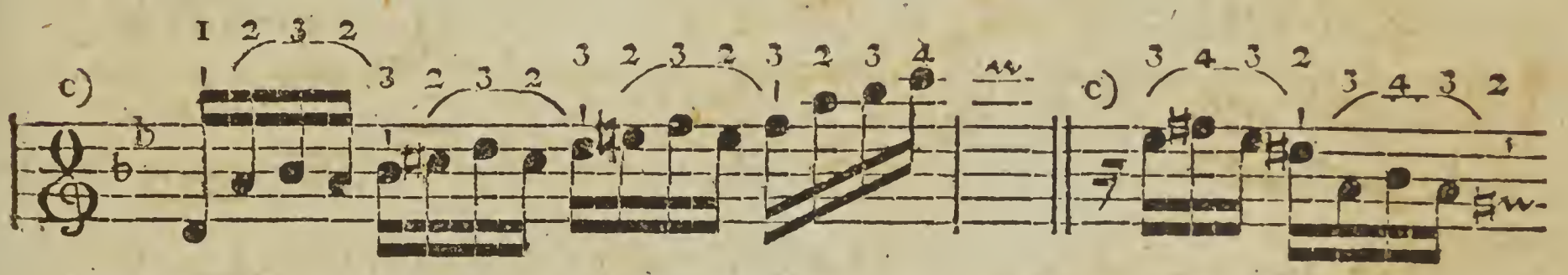
gen Beyspielen. Kommen Noten von verschiedener Geltung vor, so setzt man am bequemsten nach der jedesmaligen längern Note ein, wie hier bey a). Nur bediene man sich des Einsetzens nicht ohne hinlängliche Gründe dazu; denn ganz am unrechten Orte wäre es in dem Beyspiele b) angebracht.

Mozart.

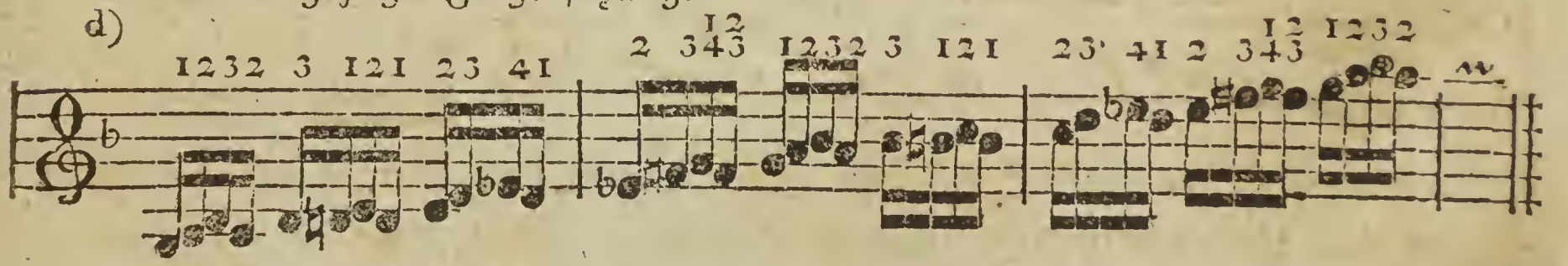


Uebrigens kann das Einsetzen in beyden Händen, so wohl bey stufenweise fortschreitenden Stellen, als bey Sprüngen statt finden, wenn es nur, nach der oben enthaltenen Vorschrift, ohne Verdrehen und ohne merkliches Rücken der Hände geschieht.

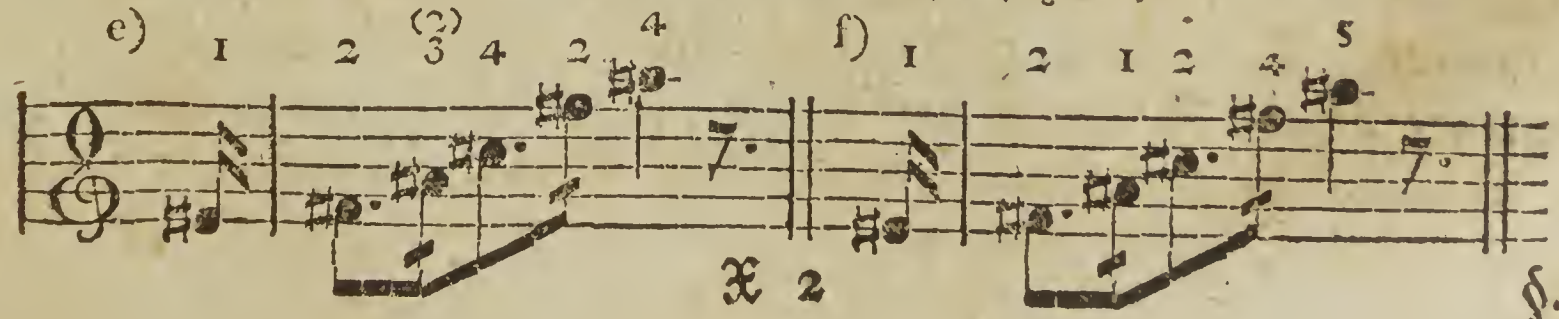
Noch eine besondere Art des Einsetzens, wobey die Hand in der größten Geschwindigkeit von ihrer Stelle gerückt werden muß, wäre etwa in den nachstehenden Beyspielen anwendbar.



Hier, wo das Stoßen jeder ersten Note ausdrücklich verlangt ist, mag dieses Fortrücken (nicht Untersetzen) hingehen; außerdem aber ist es mit vieler Behutsamkeit anzuwenden. So würde z. B. in der, aus einem Mozartschen Konzerte entlehnten, Stelle bey d), wo keine jedesmalige erste Note gestoßen werden soll, die gedachte Art des Einsetzens zweckwidrig seyn. Besser ist bey dieser Stelle die darüber angezeigte Fingersetzung.

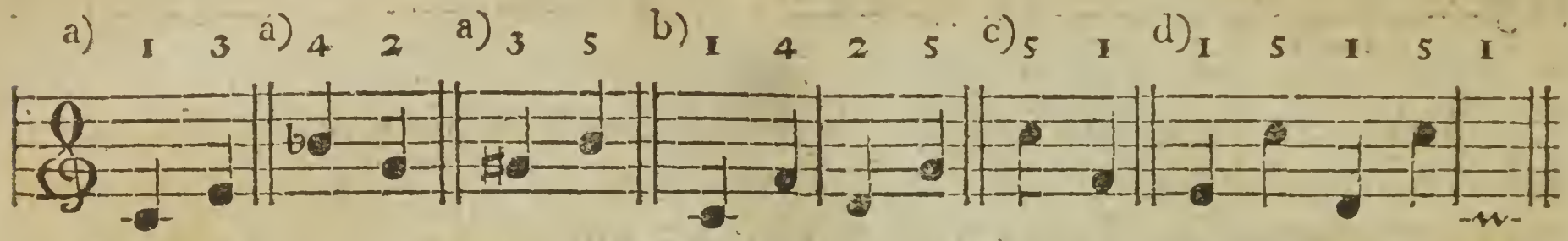


In dem folgenden Beyspiele e) mag das Fortrücken der Hand, bey den längern (punktirten) Noten, allenfalls zulässig seyn; wiewohl es beynahe besser wäre, wenn man den Daumen auf eine Obertaste setzte f).

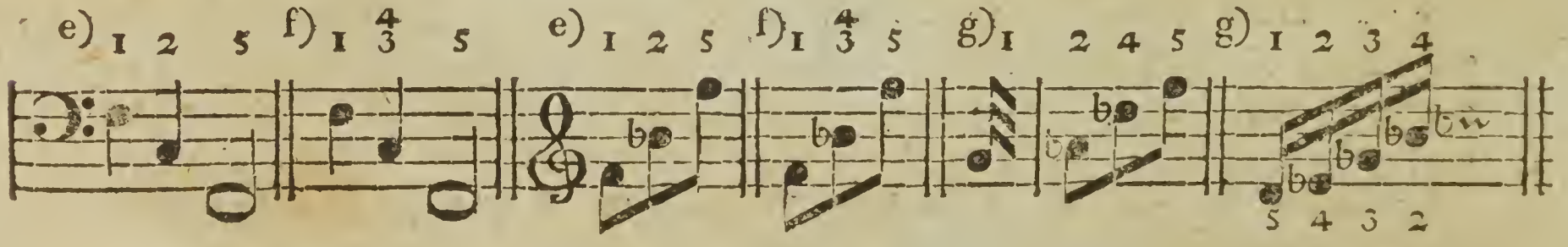


§. 168.

8) Bey Sprüngen läßt man so viele Finger ungebraucht, als Stufen übersprungen werden. Folglich wird eine Terz mit zwey Fingern gegriffen, zwischen welchen noch einer für die übersprungene Stufe leer, oder vielmehr ungebraucht bleibt u. s. w. wie hier bey a) b) und c). Diejenigen Sprünge, die mehr als eine Quinte betragen, greift man größtentheils mit dem ersten und fünften Finger d).



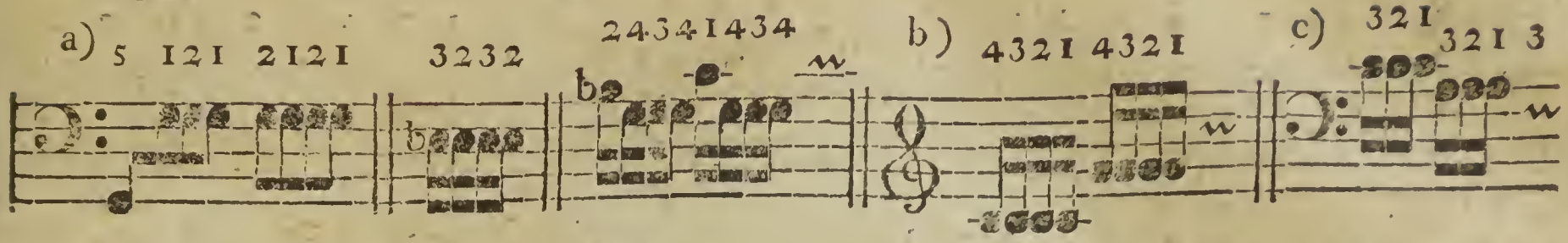
Aber auch von dieser Regel giebt es sehr viele Ausnahmen, die wohl schicklicher unter den zwey- und mehrstimmigen Sätzen einen Platz finden werden. Hier bemerke ich nur im Allgemeinen, daß man zu denjenigen Sprüngen, welche etwa mit zwey zunächst liegenden Fingern gegriffen werden müssen, wo möglich den ersten und zweyten Finger gebraucht, weil diese beyden Finger, wegen ihrer weitern Entfernung von einander, zu den so genannten Spannungen am geschicktesten sind. Folglich ist die Applikatur bey e) ungleich besser, als die bey f). Daß man aber auch öfter mit andern Fingern spannen muß, dies erhellet schon aus den Beyspielen g).



§. 169.

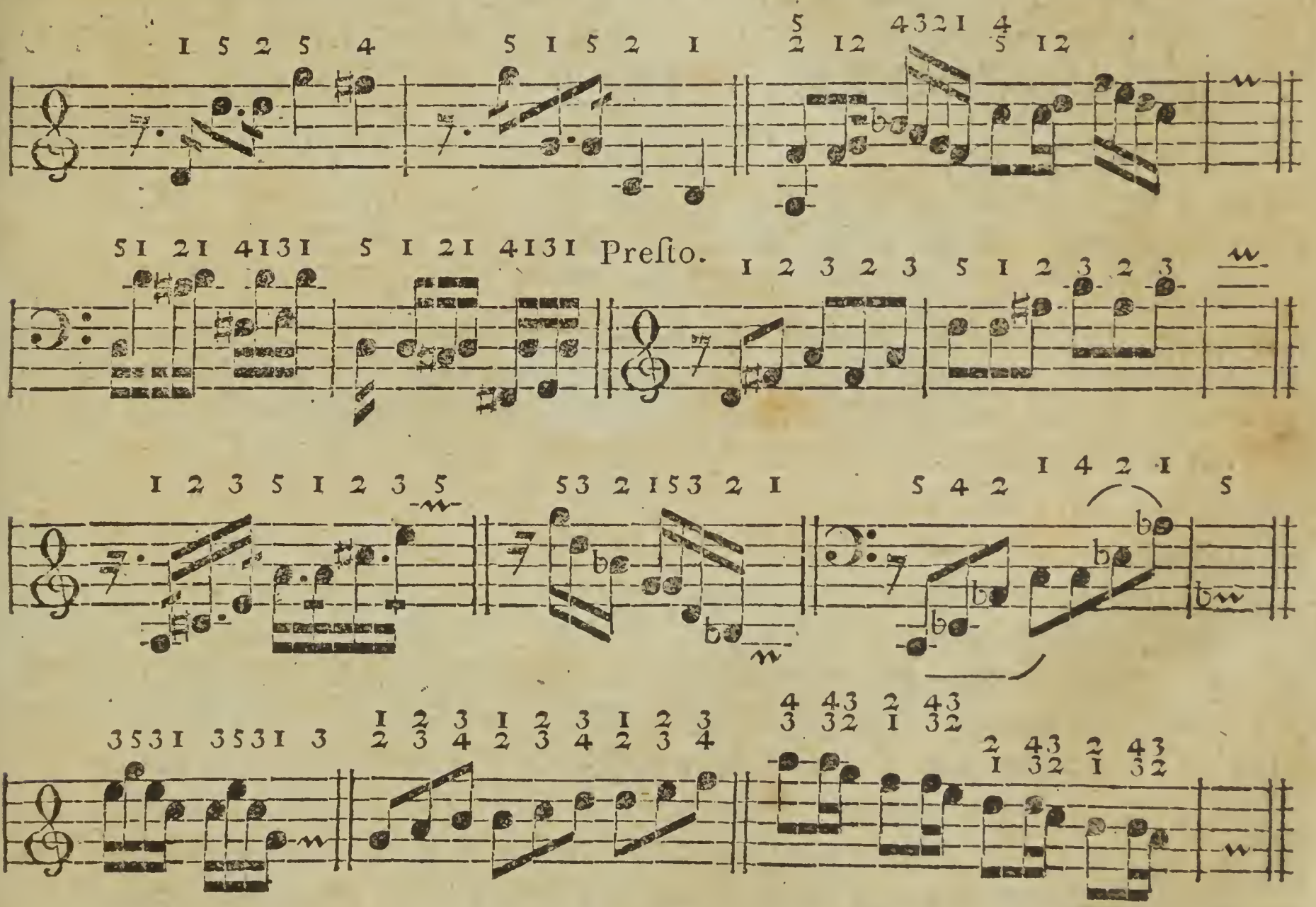
9) Kommt Ein Ton in geschwinder Bewegung mehrmals unmittelbar nach einander vor, so wechselt man bey zwey- und viergliedrigen Figuren mit zwey a), auch wohl mit vier b), bey dreygliedrigen aber mit drey Fingern ab c). Denn das öftere Anschlagen der nämlichen Taste mit einem und ebendemselben Finger würde, außer andern nachtheiligen Folgen, sehr bald ermüden. Ueberdies lernt man auch, nach einiger Uebung, einen mehrmals wiederholten Ton mit verschiedenen Fingern weit deutlicher und geschwinder heraus bringen, als vermittelst eines Fingers allein. Nur versteht es sich, daß bey dem Abwechseln der jedesmal gebrauchte Finger nicht auf der Taste stehen bleiben darf.

Alle-



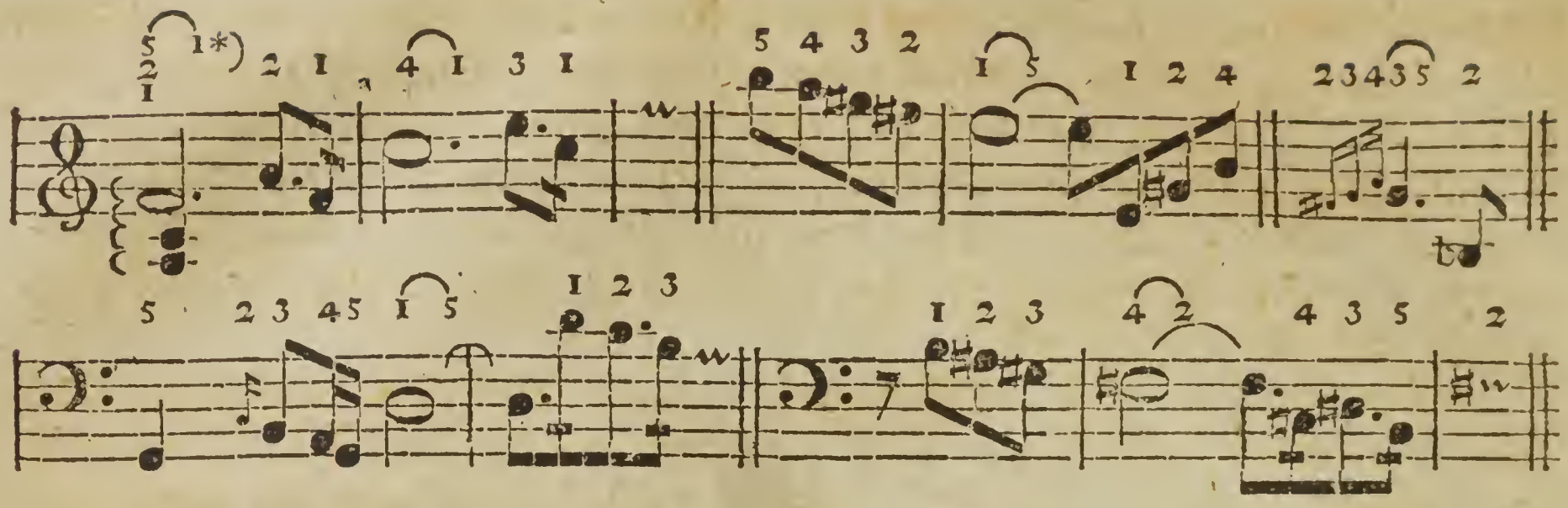
Weil dieses Abwechseln eine ziemliche Schnellkraft erfordert, damit man jeden Ton deutlich von dem andern abgesondert höre, so ist der kleine Finger, seiner Schwäche wegen, hierzu nicht gut zu gebrauchen; ob er gleich in gewissen Fällen nicht füglich davon ausgeschlossen werden kann.

Auch wenn Ein Ton nur zweymal unmittelbar nach einander vorkömmt, wird öfter das Einsetzen eines andern Fingers nothwendig, oder ist wenigstens vortheilhafter, als der nochmalige Gebrauch des nämlichen Fingers. Z. B.

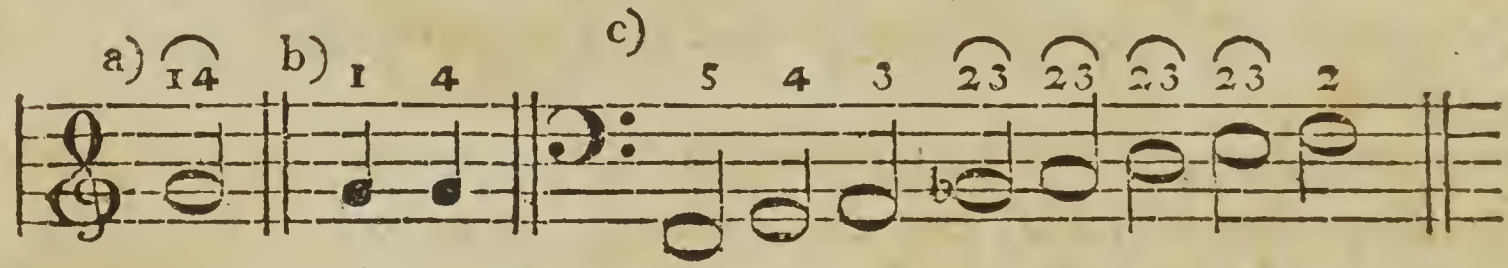


§. 170.

10) Zuweilen erfordert es die Folge, bey einem etwas lange auszuhaltenden Tone, anstatt des zuerst gebrauchten Fingers einen andern auf die nämliche Taste einzusetzen, wie in den folgenden Beyspielen.



Hierzu ist jeder Finger brauchbar; nur darf bey diesem so genannten Ablösen die Taste nicht zweymal angeschlagen werden. Man muß daher den anfangs gebrauchten Finger so lange stehen lassen, bis der, welcher ihn ablösen soll, schon völlig eingesetzt ist, oder auf der Taste steht; denn ganz unrichtig wäre es, wenn man z. B. anstatt des vorgeschriebenen Einen Tones bey a) das g zweymal zu hören bekäme, wie bey b).



So nützlich übrigens das Ablösen, oder das Einsetzen eines andern Fingers (ohne erneuerten Anschlag der Taste) bey gewissen Stellen ist, so fehlerhaft kann es werden, wenn man zu oft und ohne hinlängliche Gründe dazu Gebrauch davon macht, wie in dem obigen Beyspiele c).

§. 171.

Noch einige, zum Theil sehr gewöhnliche, Fehler gegen die eine oder die andere der obigen Regeln kann ich nicht ganz mit Stillschweigen übergehen.

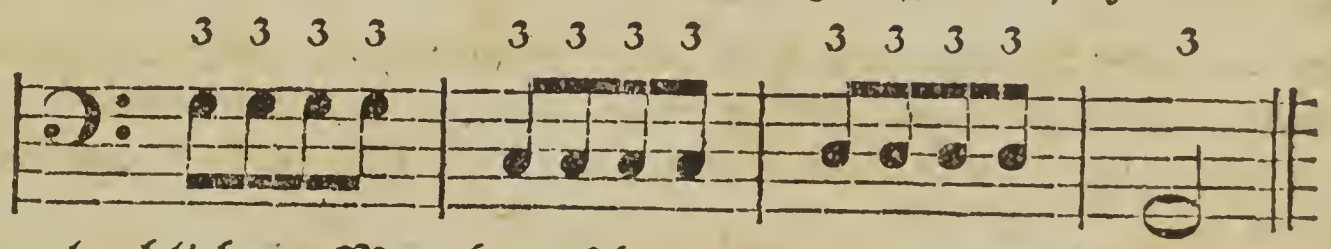
Seit Bach gezeigt hat, wie wichtig der Daumen bey dem Klavierspielen ist, gebraucht man ihn zwar mehr, als ehedem; aber doch noch nicht oft und allgemein genug. Besonders vernachlässigen bejahrte, oder an die ältere Fingersetzung gewöhnte, Klavierspieler diesen, in den gegenwärtigen Tonstücken, ganz unentbehrlichen Finger. Ich halte es daher für nöthig, den Gebrauch des so überaus nothwendigen Daumens hier noch einmal angelegentlichst zu empfehlen. Lieber würde ich, wenn eins von beyden seyn sollte, statt des Daumens den kleinen Finger müßig lassen. Denn nach dem Daumen kann man im erforderlichen Falle überschlagen, und hat gleichsam noch einen Rückenhalt; da hin-

*) Dieses Einsetzen eines andern Fingers auf derselben Taste werde ich allemal durch einen Bogen über zwey neben einander stehenden Ziffern bezeichnen, z. B. $\overset{\frown}{14}$ ꝛc.

hingegen das Untersetzen nach dem kleinen Finger nie, und das Ueberschlagen nur bey gewissen Stellen, mit dem vierten oder dritten Finger über den fünften, erlaubt ist. (§. 164.) Hat man nun nicht weit genug voraus gesehen, und den kleinen Finger etwa zur Unzeit gebraucht, so ist es hernach nicht möglich, ohne Fehler weiter zu spielen. — Doch man sieht wohl, daß ich hierdurch keinesweges den Gebrauch des kleinen Fingers widerrathen, sondern nur vor dem Mißbrauche desselben warnen will.

Ganz fehlerhaft ist die Gewohnheit einiger Anfänger, welche auf Eine Taste zugleich — folglich nicht nach einander, wie bey dem Ablösen — zwey Finger setzen, und sie auch beyde, bis nach verflossener Dauer des vorgeschriebenen Tones, stehen lassen. Wahrscheinlich verleitet sie die Schwäche ihrer Finger zu dieser fehlerhaften Applikatur. So viele Kräfte erfordert aber das Klavier wohl schwerlich, daß nicht sogar ein Kind von acht Jahren einzelne Tasten mit Einem Finger sollte niederdrücken können, das Instrument müßte denn ungewöhnlich hart zu spielen, oder vielmehr zu schlagen seyn. In diesem Falle hätte der Lehrer für ein ander Klavier zu sorgen; denn jene Fingersetzung, die von sehr nachtheiligen Folgen seyn würde, darf er schlechterdings nicht verstatten.

Eben so fehlerhaft ist die Gewohnheit derer, welche — besonders in der linken Hand — beynahe alles mit Einem Finger spielen, z. B.



So unglaublich es Manchem scheinen mag, daß jemand sich an eine solche Fingersetzung gewöhnen könne, so gewiß ist sie mir mehrmals vorgekommen. Das Fehlerhafte derselben zu zeigen, halte ich für überflüssig.

Noch andere Klavierspieler vermeiden es so viel als möglich, den vierten Finger auf eine Obertaste zu setzen. Das heißt aber die Bequemlichkeit zu weit treiben. Vielmehr muß dieser Finger, der nächst dem kleinen gewöhnlich der schwächste ist, so lange geübt werden, bis er dadurch nach und nach die erforderliche Stärke bekommt. Man lasse daher die Lernenden oft aus Tönen mit drey bis vier Versetzungszeichen spielen, damit sie den erwähnten Finger gehörig üben müssen, und zugleich einsehen lernen, wie nöthig man ihn oft zum Anschlagen der Obertasten gebraucht.

Auch pflegen Viele zu den vorgeschriebenen Tönen im Basse noch die Oktave zu greifen. Da aber diese Verdoppelungen, außer andern daraus entstehenden Fehlern, auf die Fingersetzung in der linken Hand einen sehr nachtheiligen

ligen Einfluß haben, so darf man dem Lernenden solche, von dem Komponisten nicht verlangte, folglich schon an sich zweckwidrige, Verdoppelungen durchaus nicht erlauben.

Im übrigen setze ich voraus, daß der Lehrer den bereits in der Einleitung S. 24. gegebenen Wink befolgen, und für Kinder mit kleinen Händen nicht Tonstücke wählen werde, welche sehr große Spannungen erfordern, und worin zu häufige Sprünge vorkommen. Denn weit zu spannende Doppel- und mehrstimmige Griffe würden Kinder entweder gar nicht, oder doch nur sehr mühsam und mit Verdrehen der Hände, heraus bringen. Rathsamer wäre es daher wohl, man verstattete ihnen bey solchen untermischten Griffen, in der rechten Hand etwa den jedesmaligen tiefsten, in der Linken aber den höchsten Ton wegzulassen. Auch habe ich bey der Lehre von den Doppelgriffen ꝛc. gelegentlich erinnert, welche Fingersetzung für kleine Hände die bequemste und zulässigste ist. Bey allzu vielen Sprüngen würden Kinder nicht mit der erforderlichen Ruhe der Hände spielen können, und sich dadurch leicht eine schlechte (hackende) Spielart angewöhnen.

§. 172.

Die §. 161 — 170. vorausgeschickten zehn Regeln ꝛc. machen gleichsam die Grundlage zu einer guten Fingersetzung aus. Anfänger, welche auch hierbey nicht bloß das Gedächtniß, sondern hauptsächlich den Verstand beschäftigen, werden aus diesen allgemeinen Grundsätzen die besondern Regeln der Fingersetzung bey gewissen übergangenen ein- zwey- und mehrstimmigen Stellen entweder selbst ableiten, oder doch leicht fassen können. Ich werde daher nur die merkwürdigsten Fälle jeder Art anzeigen, und sie mit den nöthigsten Anmerkungen begleiten; da es ohnedies nicht rathsam ist, dem Lernenden alles vorzusagen, und ihm dadurch die Gelegenheit zu eigener Anwendung dieser oder jener Regel zu entziehen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Fingersetzung bey einstimmigen stufenweise fortschreitenden Stellen, (Gängen.)

§. 173.

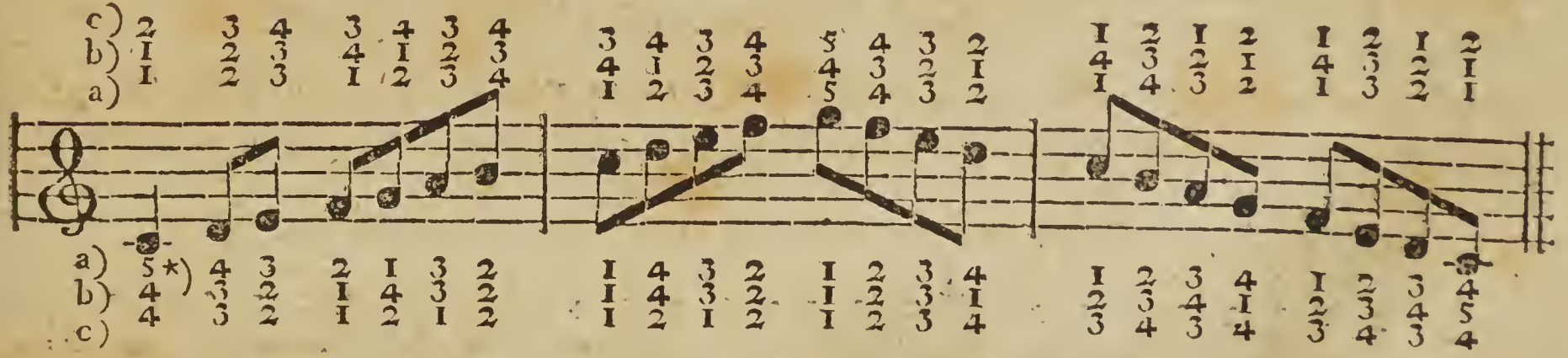
Bey den in der Ueberschrift angezeigten Stellen hat man vorzüglich die §. 161. — 166. enthaltenen sechs allgemeinen Regeln anzuwenden. Am besten läßt sich die Anwendung derselben bey der diatonischen Tonleiter aller Dur-

Dur- und Molltöne zeigen; ich lege sie daher zu diesem Endzwecke in dem gegenwärtigen Abschnitte zum Grunde, und füge nur hin und wieder eine oder die andere Anmerkung darüber hinzu. Nach den eingerückten kurzen Beyspielen wird man auch zu jeder, bis auf zwey und mehrere Oktaven verlängerten, Tonleiter die Fingersetzung leicht finden, folglich am gehörigen Orte untersetzen und überschlagen können; denn man befolgt dabey dieselben Regeln.

Wenn es, der vorhergehenden Stellen wegen, nicht möglich ist, bey dem jedesmaligen ersten oder Haupttone einer Tonleiter mit dem vorgeschriebenen Finger anzufangen, so versteht es sich von selbst, daß man eine den Umständen angemessene Abänderung in der Fingersetzung vornehmen kann und muß. Denn es folgt nicht, wenn z. B. über dem c die Ziffer 1 steht, daß man nun in jedem möglichen Falle gerade den ersten, und keinen andern Finger, zu diesem c gebrauchen könne. Man muß nur die oben erwähnten Regeln richtig anwenden; und dies kann vorzüglich in den Tönen, welche keine oder nur wenige Versetzungszeichen haben, auf verschiedene Art geschehen. Um diese Verschiedenheit einigermaßen zu zeigen, setze ich über einige der nachstehenden Tonleitern zwey oder drey Ziffern. Doch halte ich die zunächst über oder unter den Noten bezeichnete Fingersetzung im Ganzen genommen für die beste, obgleich in besondern Fällen auch die übrigen gut und zweckmäßig seyn können.

§. 174.

Die Tonleiter von *C* dur im Auf- und Absteigen:



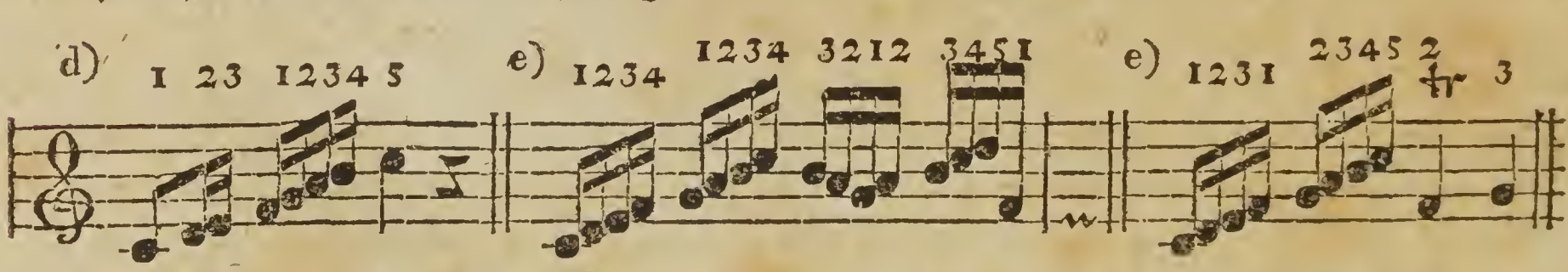
Außer diesen drey Applikaturen für beyde Hände wären noch mehrere anwendbar. So könnte man z. B. (der S. 157. enthaltenen ersten Anmerkung gemäß) in der rechten Hand bey aufwärts fortschreitenden dreygliedrigen Figuren den Daumen jedesmal nach dem dritten, bey viergliedrigen aber nach dem vierten Finger untersetzen u. dgl. Die Applikatur bey c), wo der dritte Finger über den

*) Zur Ersparung des Raumes bezeichne ich durch die Ziffern über den Noten die Fingersetzung für die rechte, und vermittelst der Ziffern unter den Noten die Applikatur für die linke Hand. Es versteht sich aber, daß man die Tonleitern für die Linke eine oder zwey Oktaven tiefer spielt.

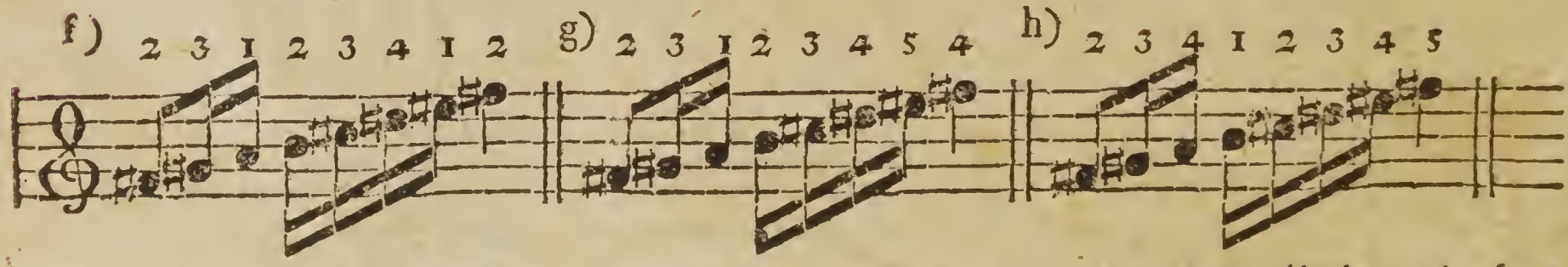
den vierten gesetzt wird, erfordert viele Uebung, um alles Absetzen ꝛc. zu vermeiden. Ich will diese, in Bachs Versuch ꝛc. S. 21. für brauchbar erklärte, Applikatur nicht geradezu verwerfen, ob ich sie gleich nur in wenigen Fällen erlauben würde.*) Friedemann Bach, (ehedem in Halle,) unstreitig einer der größten und gründlichsten Orgelspieler, die damals in Deutschland lebten, soll mit diesen beyden Fingern gewisse Läufer nicht nur vollkommen rund, sondern dabey auch mit einer erstaunenswürdigen Fertigkeit heraus gebracht haben. Von einem Friedemann Bach läßt sich dieses gar wohl denken; zumal da auch der Bau seiner Hände und Finger manche Eigenheiten gehabt haben soll.

Die mehrmals abwechselnde Folge des ersten und zweyten Fingers, wie bey c), ist in der rechten Hand nur bey ab- und in der linken bloß bey aufsteigenden Gängen, folglich bey dem Ueberschlagen gewöhnlich. Doch kann es in einzelnen Fällen auch nothwendig werden, den Daumen mehr als einmal nach dem zweyten Finger **unterzusetzen**. (Anm. zu §. 177.) Nur würde ich dies ohne Noth nicht thun.

Ich muß hier ein- für allemal erinnern, daß es alsdann unnöthig ist, auf der siebenten oder achten Stufe des Haupttones wieder unterzusetzen, wenn ein Läufer in der rechten Hand aufwärts nur aus Einer Oktave besteht, es mögen nun Pausen d) oder tiefere Töne e) folgen.



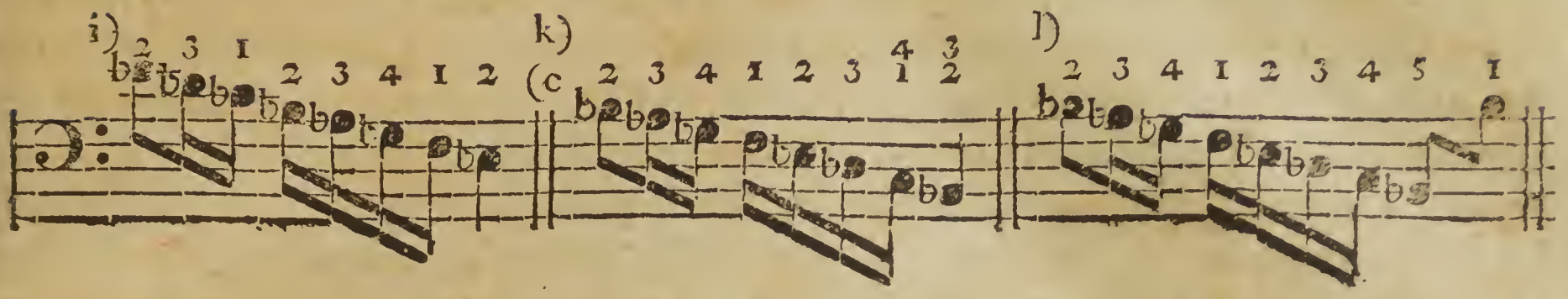
Eine Ausnahme hiervon machen Fis und Cis moll, Des (oder Cis) und Fis dur; worin das Untersetzen auf der siebenten oder achten Stufe auch in dem Umfange einer Oktave erfordert wird f), wenn man nicht den vierten Finger über den fünften setzen g), oder mit dem Letztern eine Obertaste anschlagen will h).



Was bey f) g) und h) von Fis moll u. a. m. gesagt wurde, das gilt bey abwärts fortschreitenden Gängen für die linke Hand von Es und B moll, z. B.

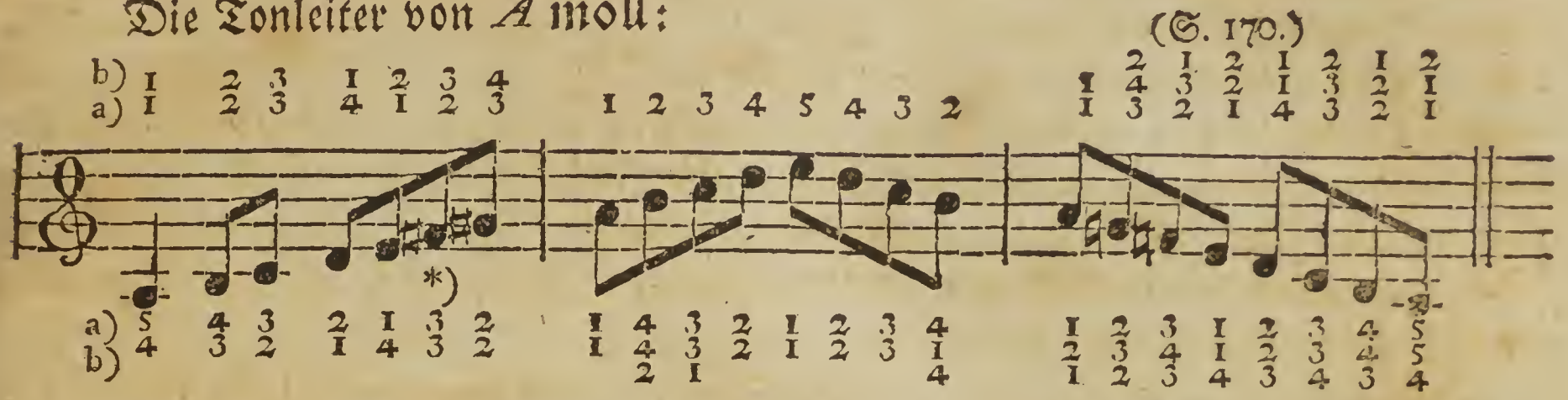
i)

*) Wahrscheinlich rührt diese Applikatur noch aus den Zeiten her, wo der Daumen wenig oder gar nicht gebraucht wurde. (S. 153.) Setzte man den dritten Finger bey den so genannten guten Noten über den vierten, wie auf der vorhergehenden Seite bey c): so würde der Vortrag, meines Erachtens, weniger darunter leiden, als wenn man den dritten Finger bey den schlechten Noten überschlüge.



§. 175.

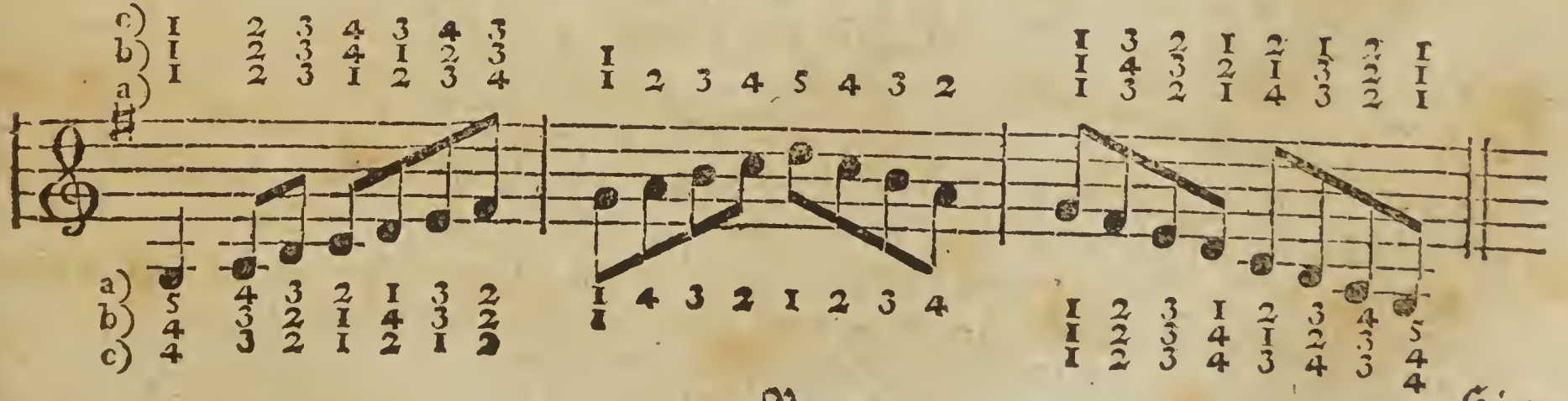
Die Tonleiter von *A* moll:



Auch in dieser Tonleiter wären noch mehrere Applikaturen möglich, die man aber ganz füglich entbehren, oder im erforderlichen Falle selbst aufsuchen kann. Von der, über den Noten angezeigten, Applikatur bey b), wo der Daumen auf d eingesetzt wird, schreibt zwar Bach, (S. 22.) er habe sie „mehr zur Warnung, als zur Nachahmung angeführt;" allein ich halte diese Applikatur dessen ungeachtet für brauchbar. Denn ob man gleich den Daumen allerdings gern unmittelbar vor oder nach einer Obertaste, folglich in der Tonleiter von A moll erst auf der Taste e einsetzt: so ist doch dies nicht in jedem Falle schlechterdings nothwendig. Vielmehr könnte ich eine Menge Beyspiele aufstellen, worin die Fingersetzung bey b) der bey a) sogar vorzuziehen wäre.

§. 176.

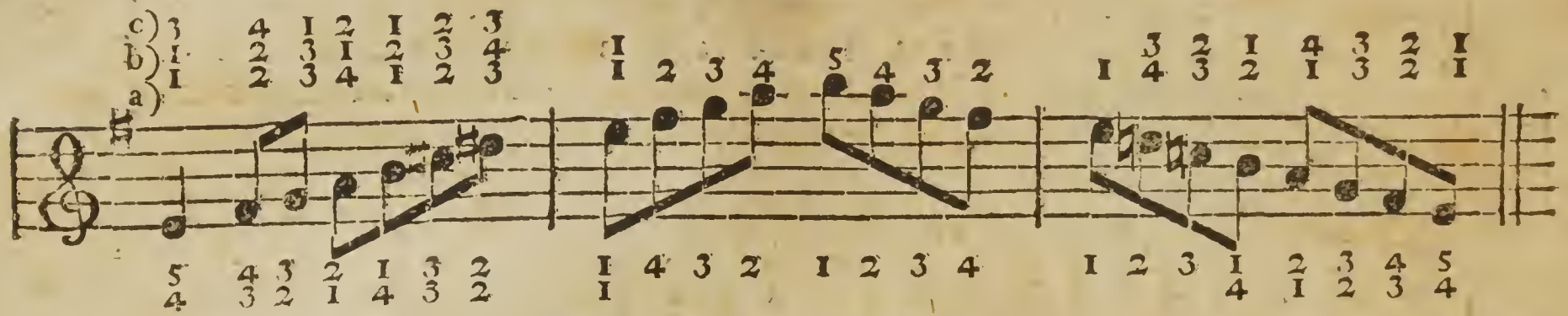
G dur:



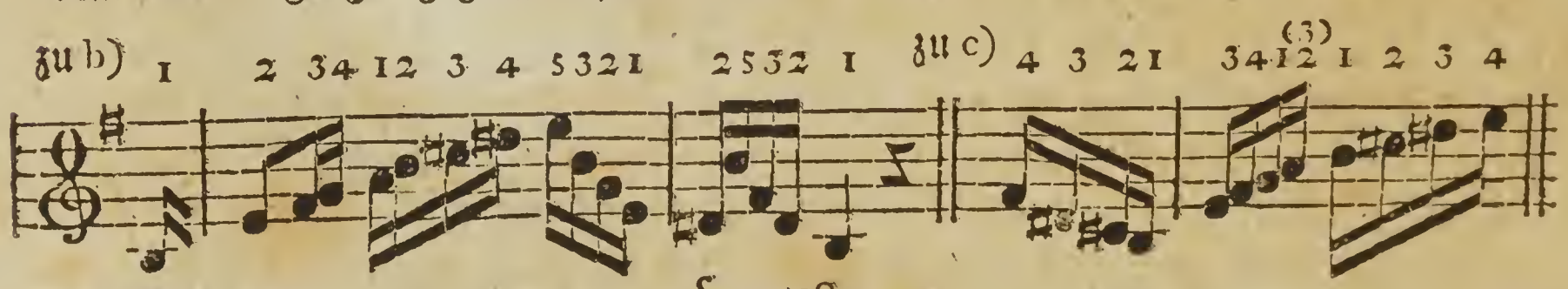
*) Ich lege hier und in allen übrigen Molltönen diejenige aufsteigende Tonleiter zum Grunde, welche in Klaviersachen — wenigstens wenn die Bewegung geschwind ist — von den mehrsten Tonsetzern gebraucht wird, ohne mich auf die Untersuchung einzulassen, ob die Fortschreitung durch die große Sexte und Septime recht ist, oder nicht. Man kann hierüber den 131sten Paragraphen nachlesen.

Hierbey ist bloß zu bemerken, daß man allenfalls auch in den Tonleitern mit einem, oder nur mit wenigen Versetzungszeichen in beyden Händen den dritten Finger über den vierten, und den zweyten über den Daumen setzt, wie bey c) im ersten und dritten Takte. Ueber beyde Applikaturen habe ich mich bereits §. 174. erklärt. Das Ueberschlagen mit dem dritten Finger über den vierten findet unter andern auch alsdann nicht statt, wenn der Letztere auf eine Obertaste zu stehen käme. (§. 164. i.)

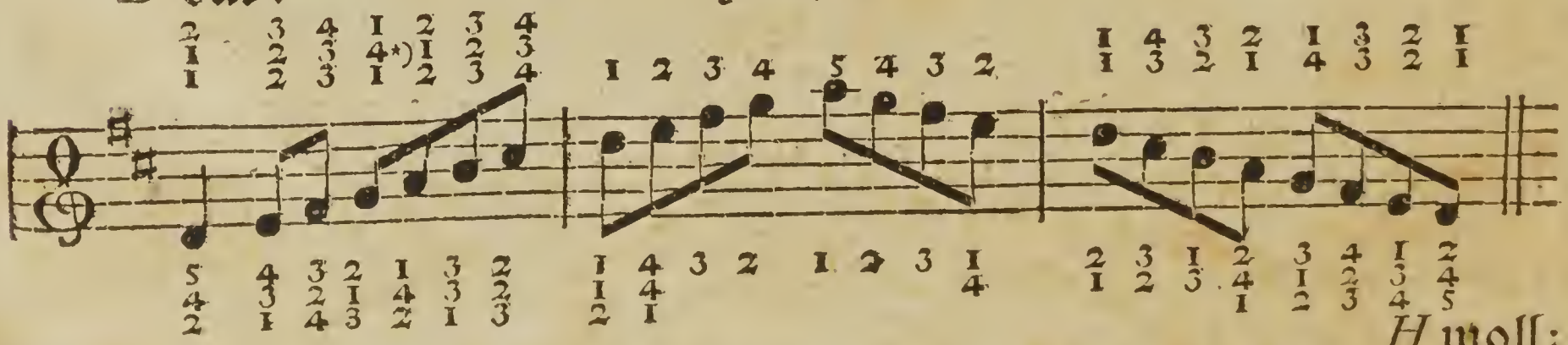
E moll: §. 177.



Die Fingersetzung bey b) soll, nach Bachs Behauptung, nicht anzurathen seyn. „E moll, (schreibt er S. 23.) hat im Aufsteigen nur eine einzige gute Applika„tur ꝛc.“ nämlich die hier bey a), und warnt vor dem Einsetzen des Daumens nach fis. Indessen giebt es doch verschiedene Fälle, wo die Fingersetzung bey b) gut zu gebrauchen ist, und jene unbequemere bey c), wenn man fis nun einmal mit dem vierten Finger gegriffen hat, zur Noth schon hingehen kann, z. B.

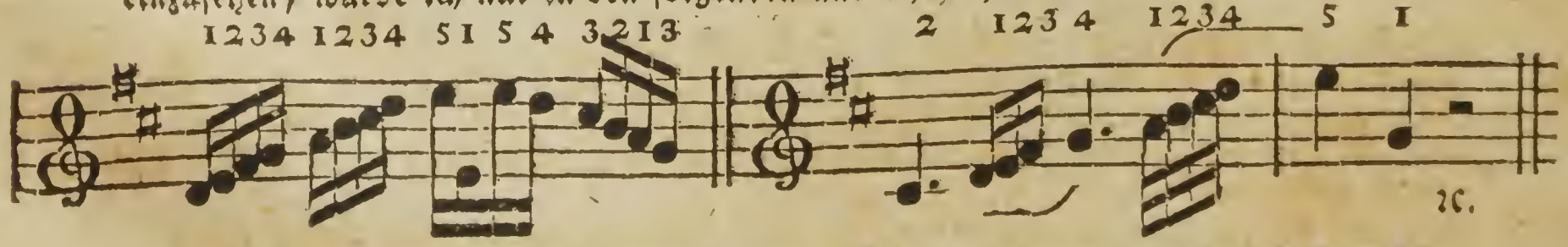


D dur: §. 178.



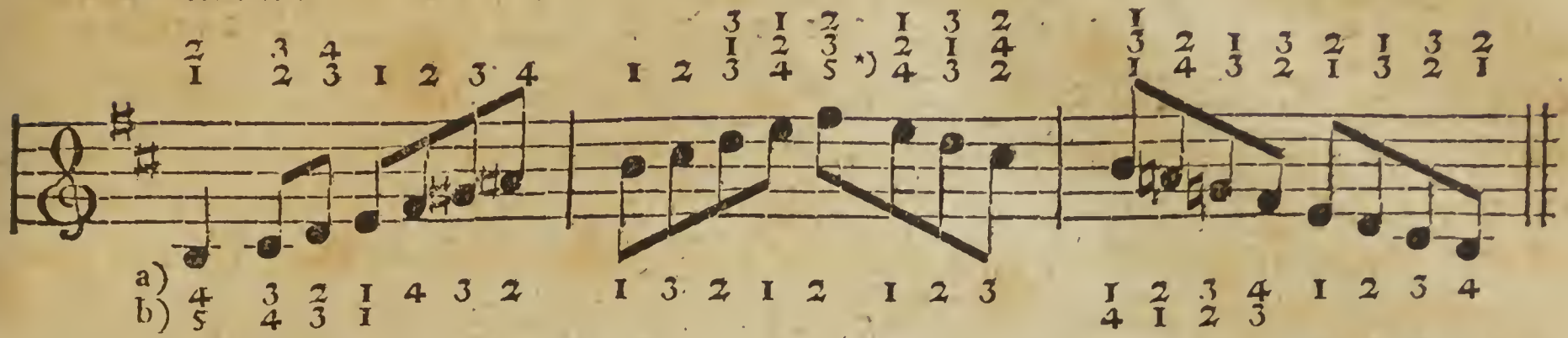
H moll:

*) Den Daumen erst auf der Quinte vom Haupttone, und nicht gleich nach der Obertaste (fis) einzusetzen, würde ich nur in den folgenden und ähnlichen Fällen anrathen.



So auch, unter veränderten Umständen, in A dur, E dur, C moll und G moll.

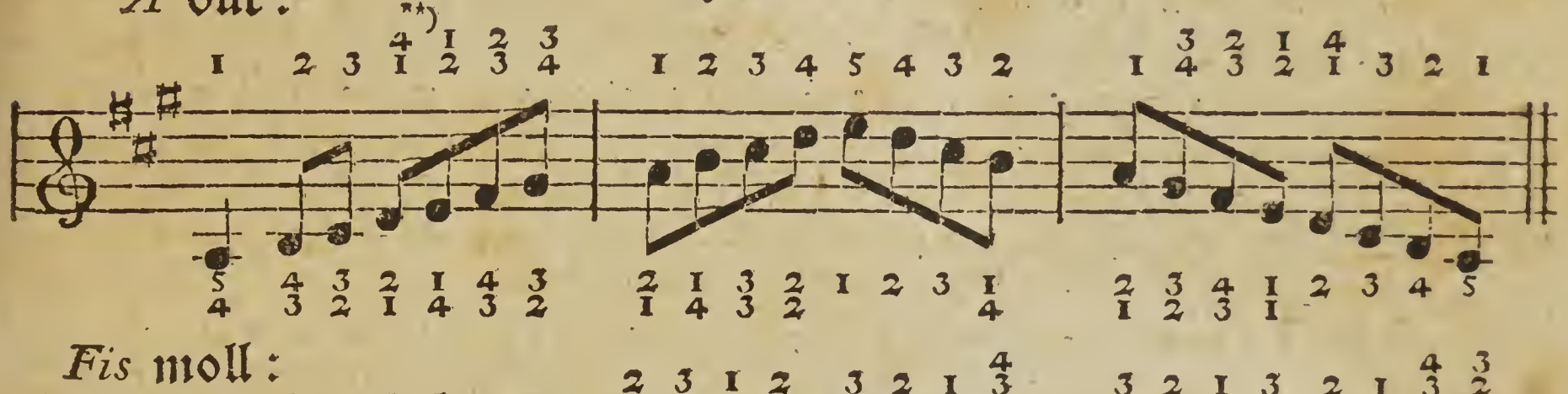
H moll:



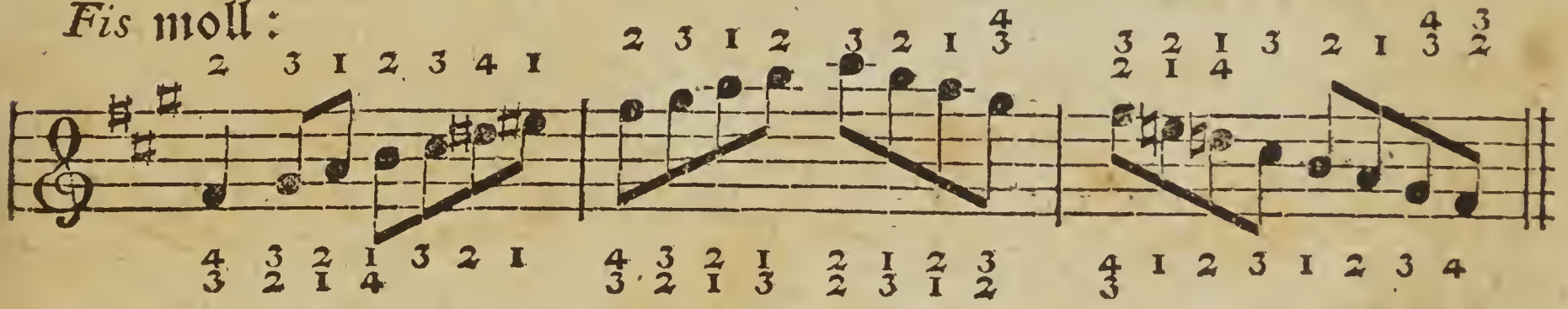
Man hüte sich hierbey, in der rechten Hand beym Aufsteigen der Tonleiter den Daumen nach der Obertaste (cis) einzusetzen, weil die Folge der Töne diese §. 165. empfohlne Fingersetzung bey der Tonleiter von H moll schlechterdings nicht zuläßt. — In diesen und in allen noch folgenden Tonleitern mit mehreren Versetzungszeichen giebt es übrigens wenige Verschiedenheiten, die gut sind.

§. 179.

A dur:

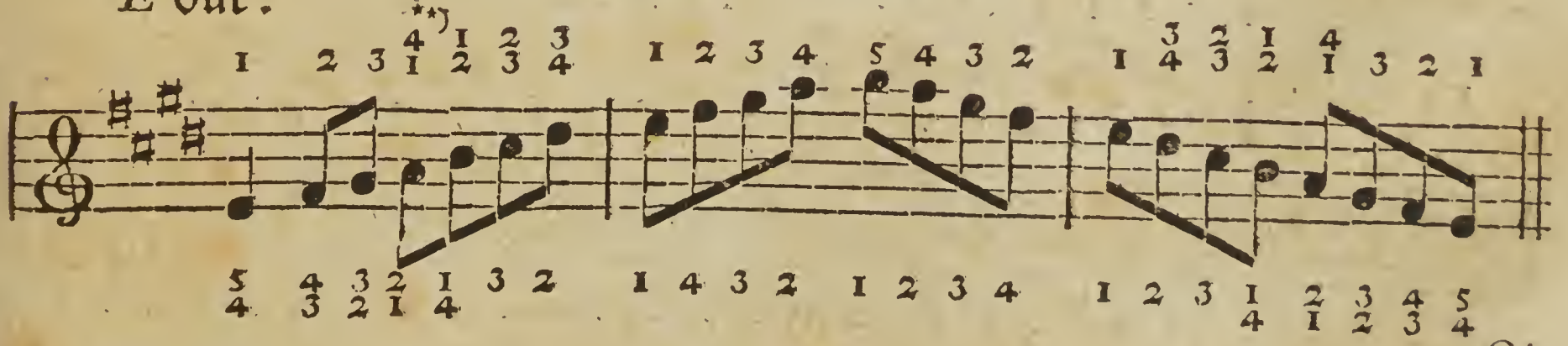


Fis moll:



§. 180.

E dur:

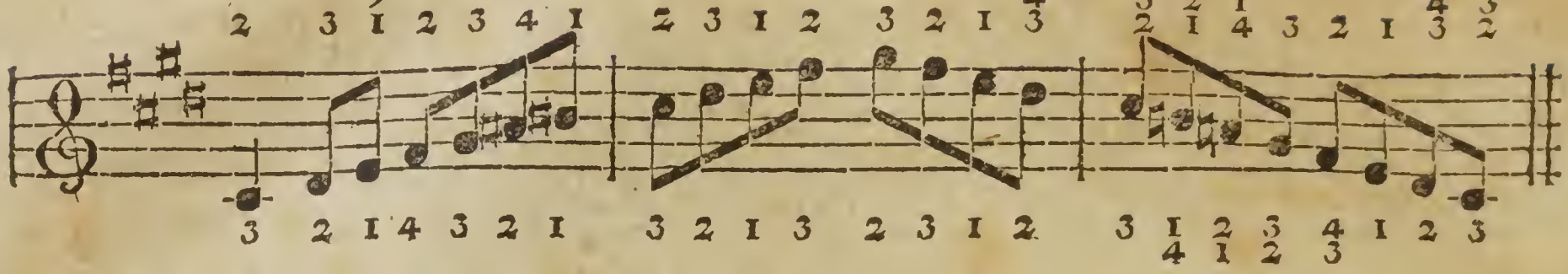


Cis

*) In diesem Falle kann man allenfalls fis mit dem kleinen Finger greifen; aber freylich alsdann nicht, wenn höhere Töne folgen. (§. 161.) Die Tonleiter von H moll (und H dur) in der linken Hand mit dem fünften Finger anzufangen, wie oben bey b), ist zwar nicht rathsam; wäre es aber dennoch geschehen, so müßte man hernach den zweyten (oder auch den vierten) Finger übergehen. (§. 167.)

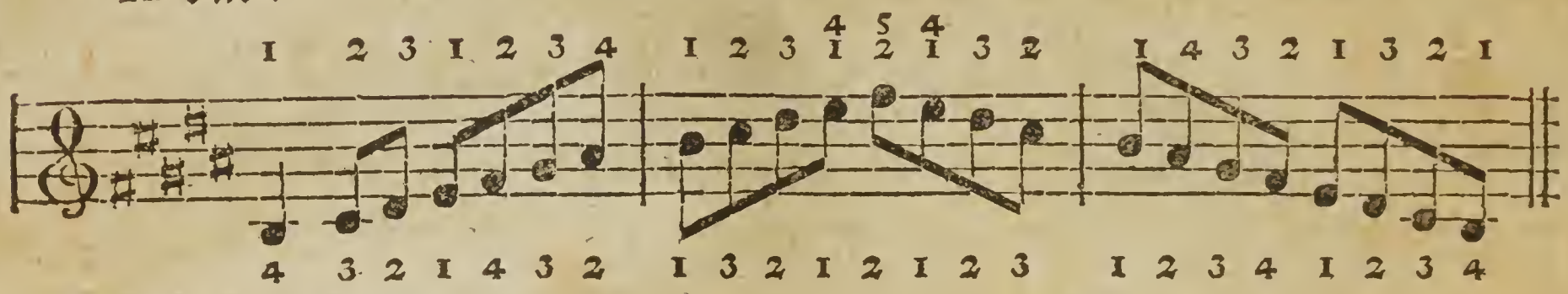
**) Man sehe die zur Tonleiter von D dur gehörige Note auf der vorhergehenden Seite.

Cis moll:*)

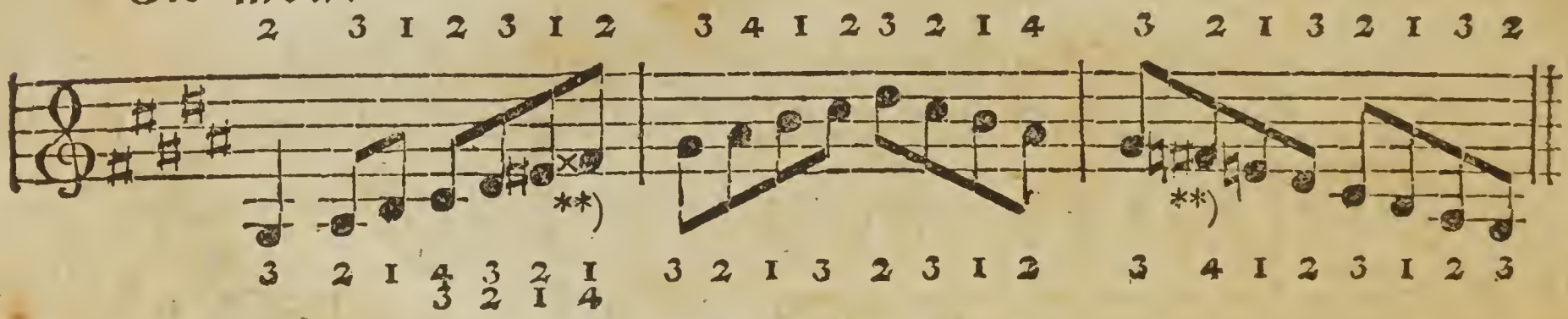


H dur:

§. 181.

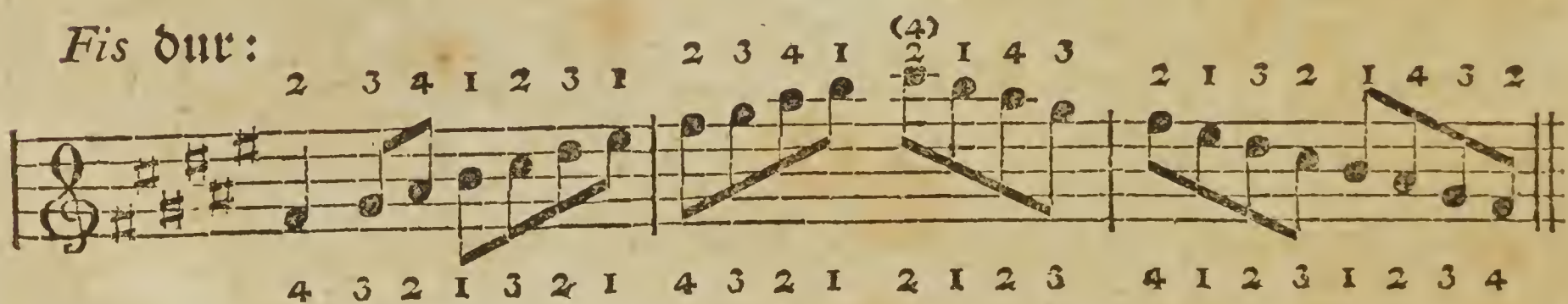


Gis moll:

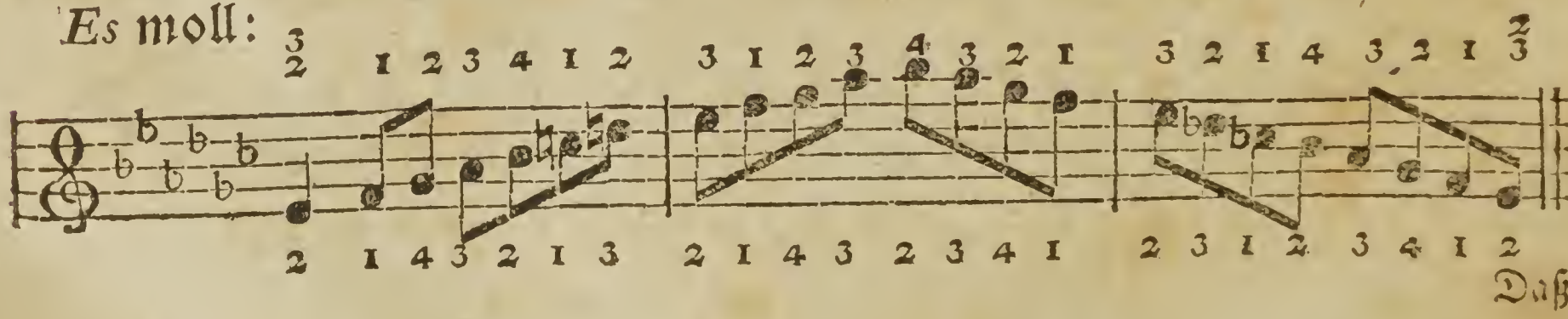


§. 182.

Fis dur:



Es moll:



Daß

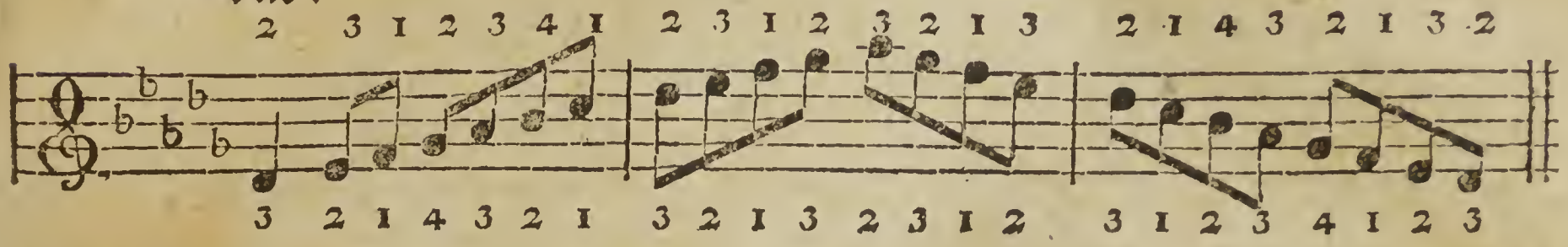
*) Wenn auch aus Cis moll und aus einigen der folgenden Töne wenig oder gar keine Stücke gesetzt werden, so muß doch dem Klavierspieler die zu diesen Tonleitern erforderliche Fingersetzung ebenfalls bekannt seyn, weil der Komponist zuweilen in Stücken aus andern Tönen in diese ausweicht.

**) Dieser Bezeichnung wegen verweise ich den Lernenden auf das, was S. 55. ff. und 120. über die Versetzungszeichen und Tonleitern gesagt worden ist.

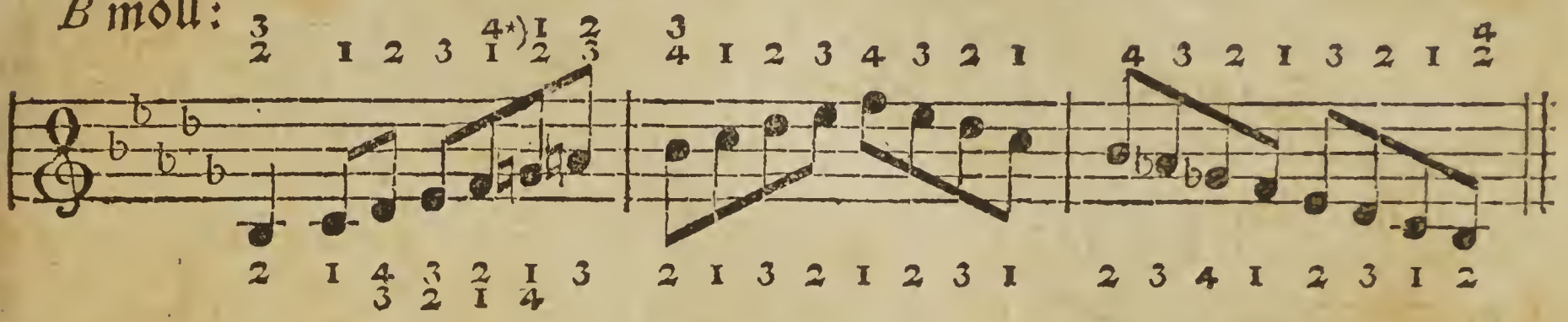
Daß Es moll auch mit sechs Kreuzen, als Dis moll (wie Fis dur) vorgezeichnet werden kann, ist S. 129. erinnert worden. Die Fingersetzung bleibt jedoch in beyden Fällen einerley. Dies Letzere gilt auch von dem sogleich folgenden Des oder Cis dur.

§. 183.

Des dur:

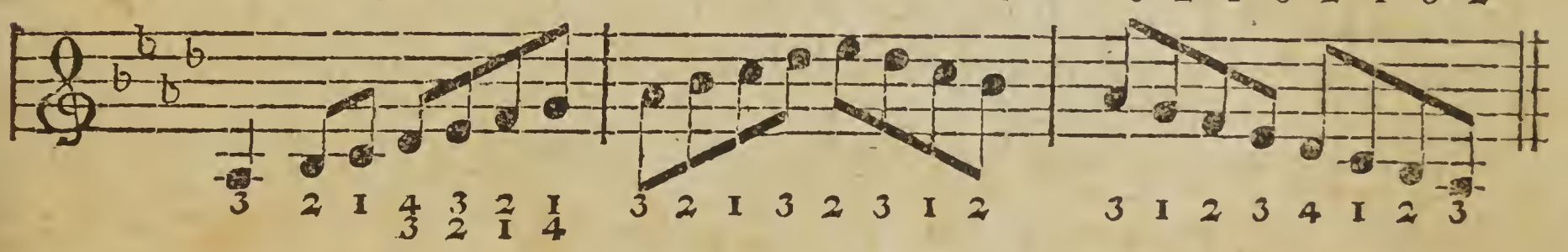


B moll:

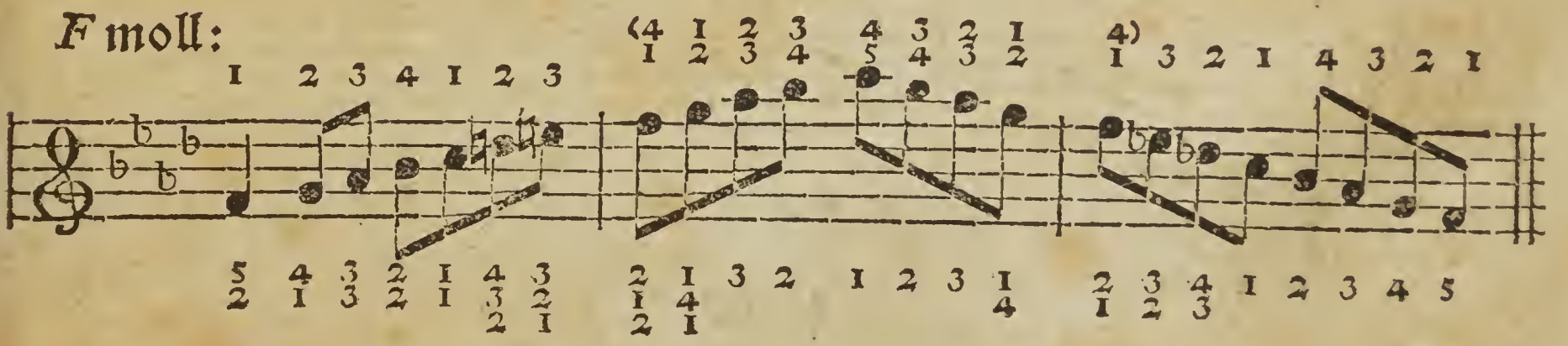


§. 184.

As dur:

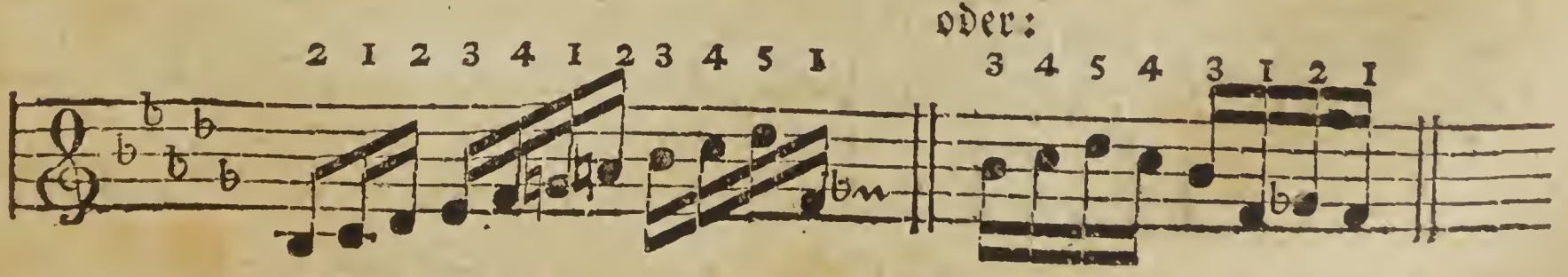


F moll:



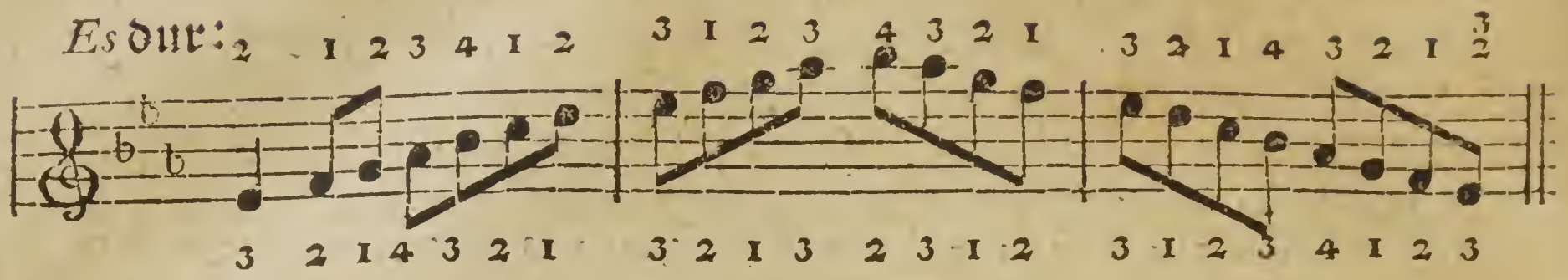
§. 185.

*) Diese Fingersetzung wäre nur etwa in solchen und in ähnlichen Fällen anwendbar:

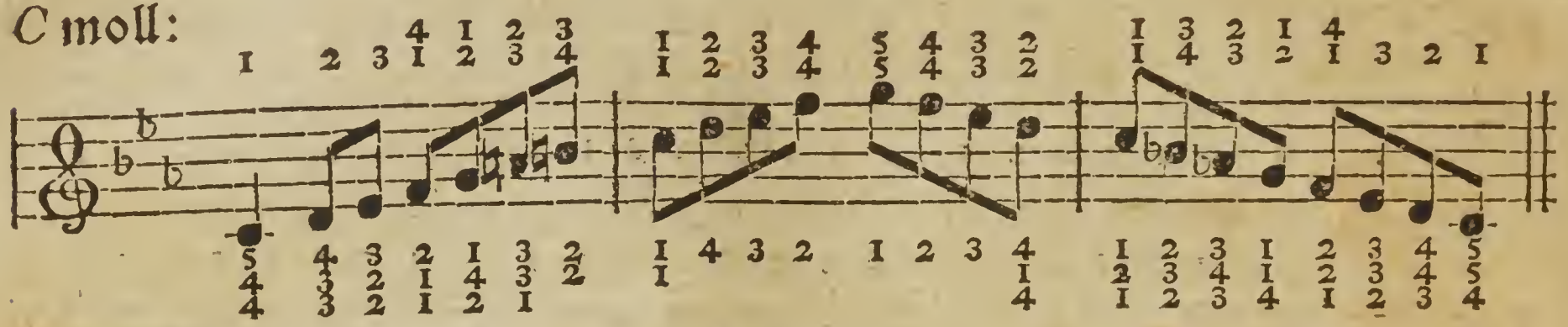


§. 185.

Es dur:

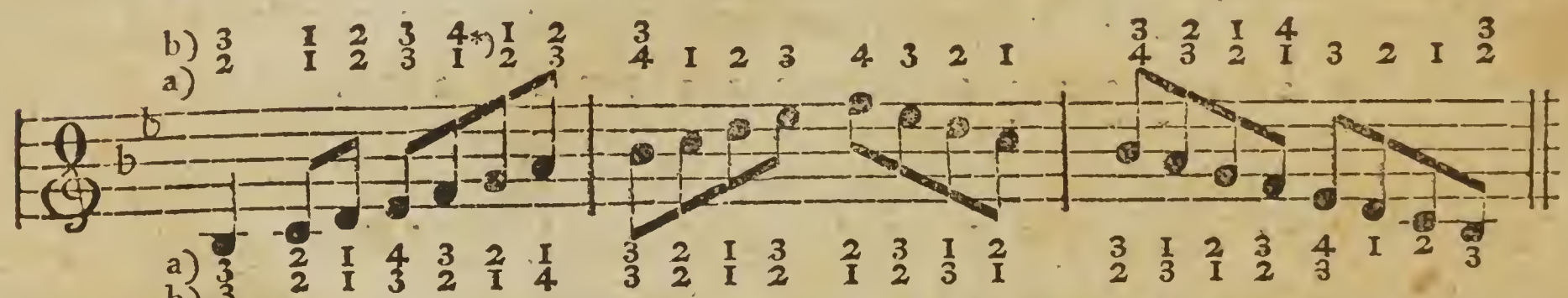


C moll:



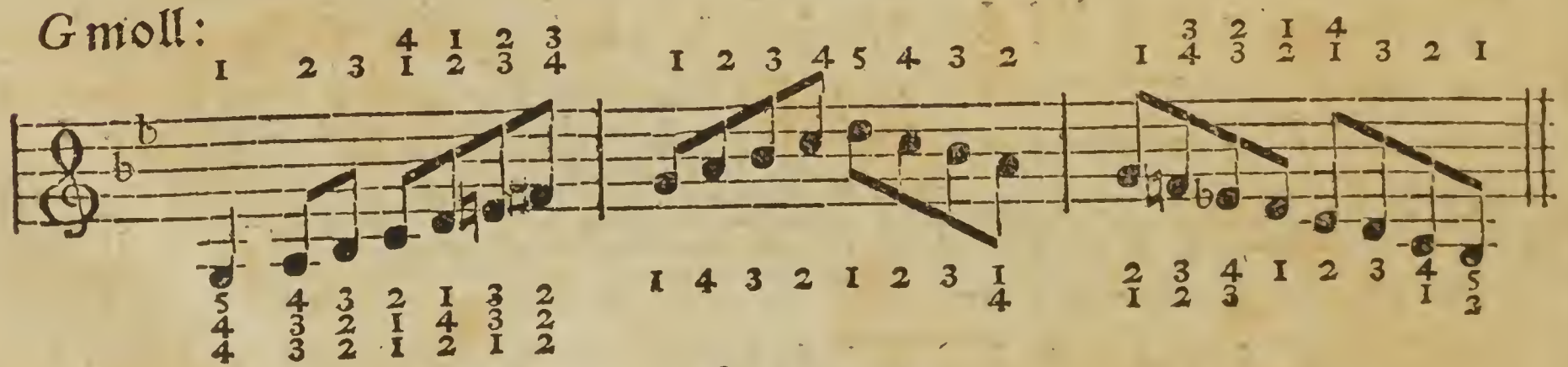
§. 186.

B dur:



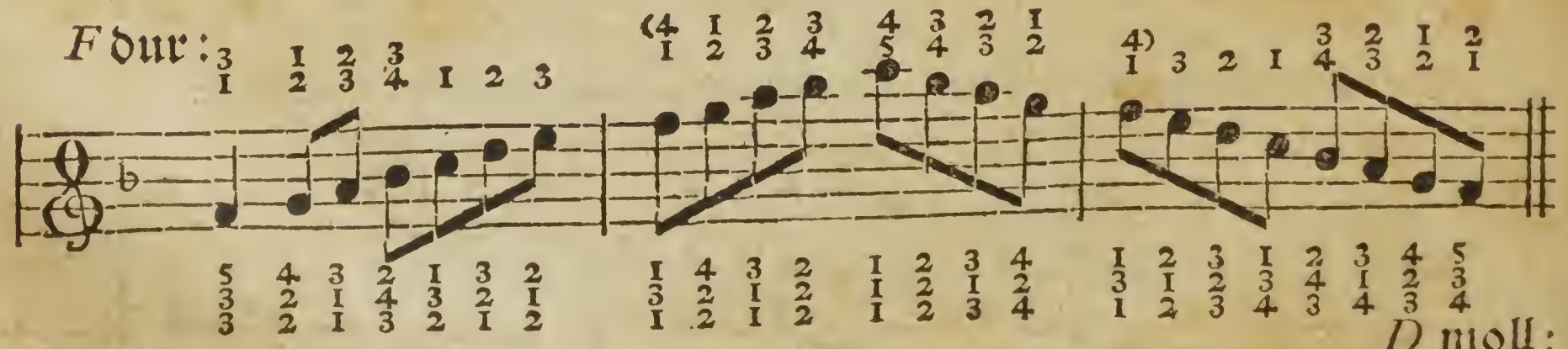
Die unter den Noten angezeigte Applikatur bey b), wo im Absteigen dieser Tonleiter der Daumen jedesmal nach dem dritten Finger untergesetzt wird, dürfte wohl nur in gewissen Fällen, d. h. vorzüglich bey dreygliedrigen Figuren, zulässig seyn.

G moll:



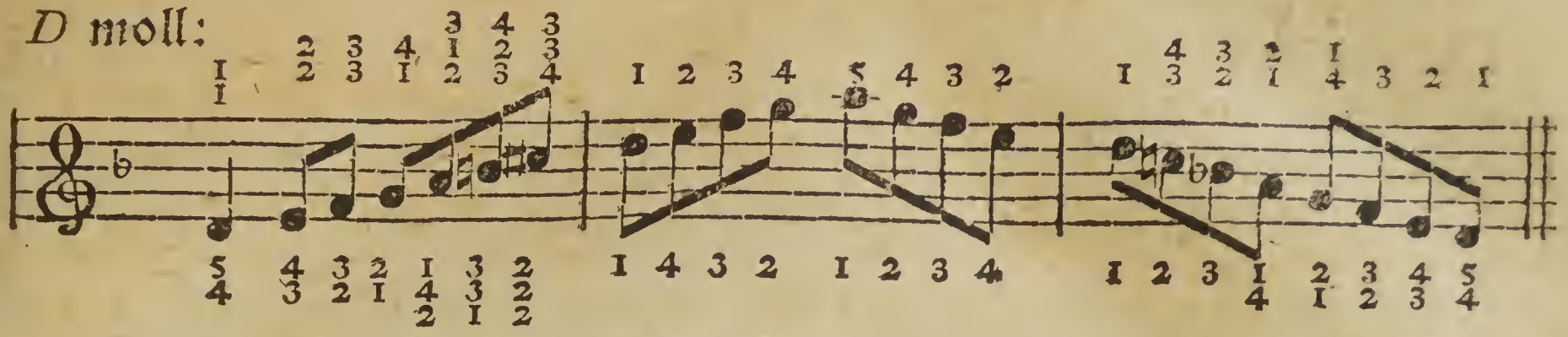
§. 187.

F dur:



D moll:

*) Wenn nämlich der Fall etwa so wäre, wie ich deren in B moll zwey auszeichnete.



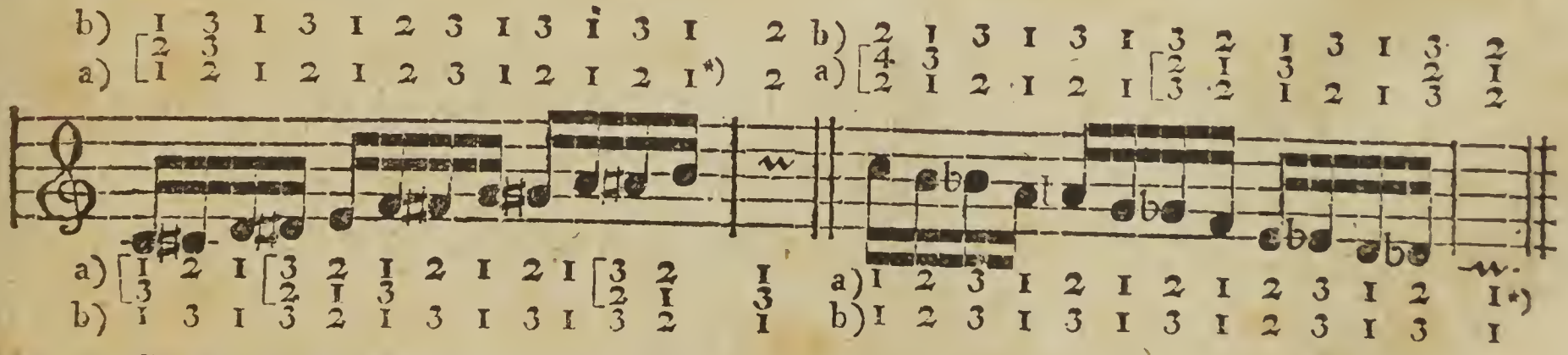
(Zu diesen beyden leztern Tonleitern wären noch mehrere brauchbare Applikaturen möglich, die aber leicht aufzufinden sind.)

§. 188.

Daß bey den mehrsten Tonleitern andere Finger genommen werden können und müssen, wenn ein Läufer nicht mit dem Haupttone selbst, sondern höher oder tiefer anfängt, ist §. 173. schon erinnert worden. Die Umstände entscheiden alsdann, welche Fingersetzung die bequemere und folglich die bessere ist. Einigemal habe ich in dieser Rücksicht mit einem auf der ersten Stufe etwas ungewöhnlichen Finger angefangen, um zu zeigen, wie man sich in besondern Fällen etwa helfen könne. Uebrigens ist das öftere Spielen der Tonleitern, wie ich nochmals wiederhole, dem Anfänger sehr zu empfehlen. Denn eben dadurch wird unvermerkt der Grund zu einer guten Fingersetzung gelegt. Man übe die Tonleitern anfangs nur langsam, nach und nach aber immer geschwinder, bis man sie ohne Anstoß und mit einer gewissen Leichtigkeit spielen kann.

§. 189.

Bey der jetzt so häufig, und öfter in sehr geschwinder Bewegung vorkommenden chromatischen Tonleiter, oder bey so genannten chromatischen Läufern, sind vorzüglich die hier bey a) und b) angezeigten beyden Applikaturen am gewöhnlichsten.

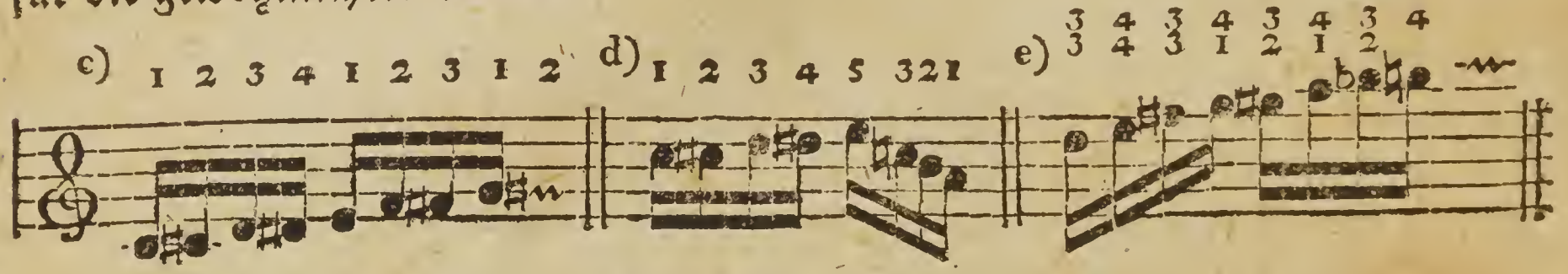


Wenn auch beyde Applikaturen in dieser oder jener Hinsicht, z. B. bey dem Auf- und Absteigen ꝛc. nicht völlig von gleichem Werthe seyn sollten, so sind

*) Im Fall nämlich dieser chromatische Läufer noch weiter fortgesetzt werden soll; denn außerdem wäre das Untersetzen hier nicht mehr nöthig.

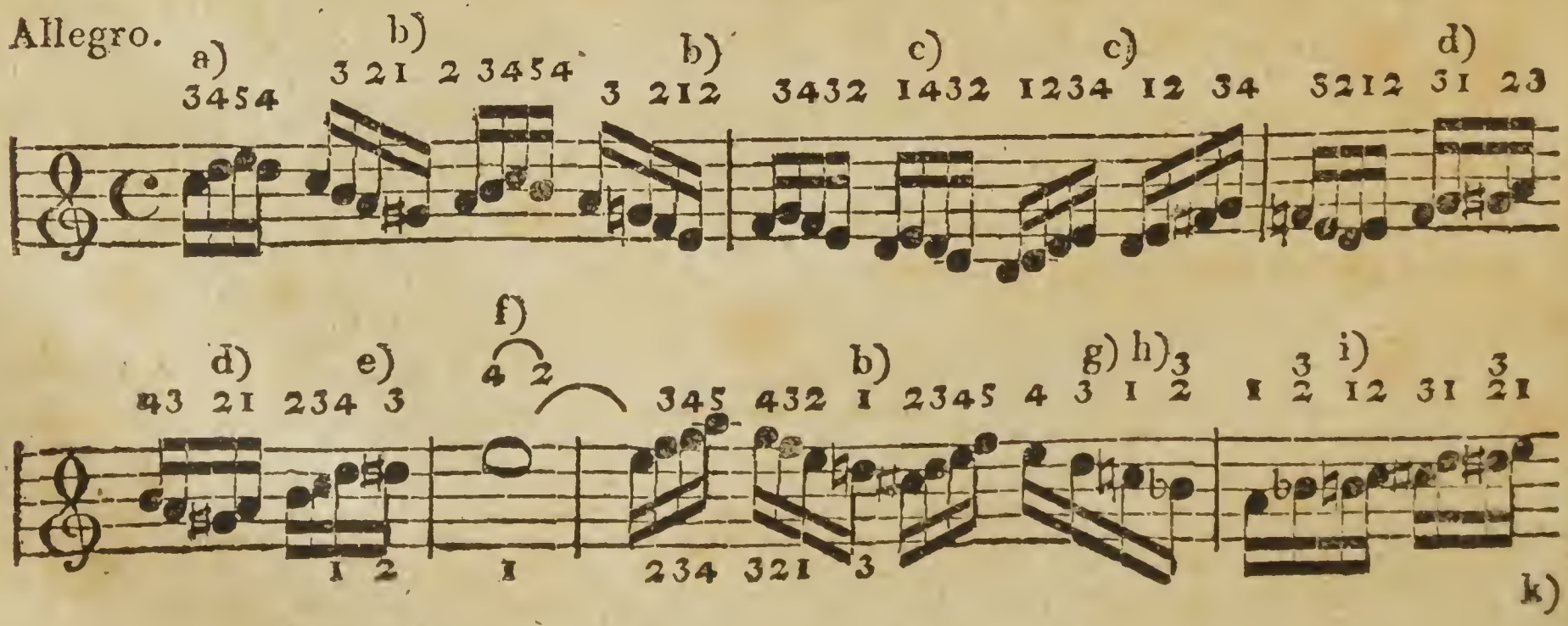
sind sie doch unstreitig beyde brauchbar. Da bey a) der zweyte Finger bald auf eine Obertaste, bald wieder auf eine unten liegende zu stehen kommt, so halten Einige die Applikatur bey b) vorzüglich deswegen für besser, weil bey dieser zum Anschlagen der Obertaste durchgängig nur der dritte Finger gebraucht wird, wobey also die Hand ruhiger bleiben kann.

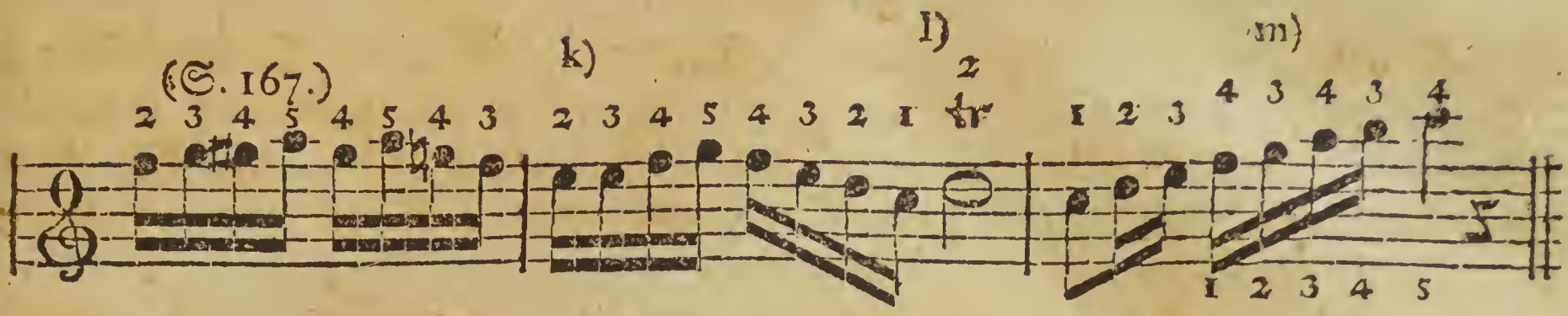
Die Fingersetzung in dem folgenden Beyspiele c) wäre zwar nicht geradezu fehlerhaft und verwerflich; allein bey einem längern chromatischen Läufer möchte sie wohl nicht anzurathen seyn. Jedoch kann man sich derselben bey kürzern chromatischen Fortschreitungen, wie in dem Beyspiele d), mit Vortheil bedienen. Bach hat (S. 23. seines Versuchs ꝛc. und Tab. I. Fig. IX.) zu der hier bey e) eingerückten Stelle die beyden darüber bezeichneten Applikaturen vorgeschrieben, von welchen er aber die zunächst über den Noten angezeigte für die gewöhnlichere erklärt.



§. 190.

Zur fernern Uebung in mancherley einstimmigen, bloß stufenweise fortschreitenden, Figuren kann das folgende Beyspiel dienen. Ich habe mich bemüht, dadurch in möglichster Kürze zur Anwendung der mehrsten Regeln Gelegenheit zu geben. Ist der Lernende im Stande, diese Takte in C dur zu spielen, so versetze man sie in andere Töne, und lasse den Schüler die Applikatur, welche in jedem Tone nach Umständen verändert werden muß, selbst aufsuchen, und allenfalls durch darüber gesetzte Ziffern bezeichnen.





Man sieht, ohne mein Erinnern, daß bey verschiedenen Stellen mehr als Eine richtige Fingersetzung möglich ist. Hier wählte ich die über den Noten bezeichnete Applikatur zum Theil deswegen, um dadurch die meisten allgemeinen Regeln ꝛc. wieder in das Gedächtniß zu bringen. Die Fingersetzung bey a) wird durch die zweyte und sechste Regel (§. 162. und 166.) bestimmt. Bey b) kann und muß die vierte Regel (§. 164.) befolgt werden. Wegen des Einsetzens eines, der Reihe nach nicht folgenden, Fingers bey c) verweise ich auf die siebente Regel. (§. 167.) Zur Anwendung der dritten und fünften Regel (§. 163. und 165.) hat man bey d) Gelegenheit. Ueber die Fingersetzung bey e) ist unter der vierten Regel (§. 164.) das Nöthige gesagt worden. Bey f) kann, der zehnten Regel (§. 170.) zu Folge, statt des vierten Fingers der zweyte eingesetzt werden; wählt man aber die unter den Noten angedeutete Applikatur, oder will man nach dem e den Daumen untersetzen, so ist dieses Ablösen nicht nöthig. Das Uebergehen oder Weglassen eines Fingers bey g), wovon die sechste Regel (§. 166.) handelt, wird hier deswegen nothwendig, weil bey h) der Daumen, nach der ersten Regel, (§. 161.) nicht auf die Obertaste gesetzt werden darf. In Ansehung des chromatischen Läufers bey i) beziehe ich mich auf §. 189. Bey k) kann das in der neunten Regel erwähnte Abwechseln oder Einsetzen eines andern Fingers statt finden. Für die sogleich in den ersten Stunden nöthige Uebung des Trillers mit dem zweyten und dritten Finger ist bey l) gesorgt. Ueber die Applikatur bey m) befindet sich §. 164. vorzüglich aber S. 170. in der Note zu §. 174. eine Anmerkung. Besser wäre in diesem Falle wohl die unter den Noten angedeutete Fingersetzung.

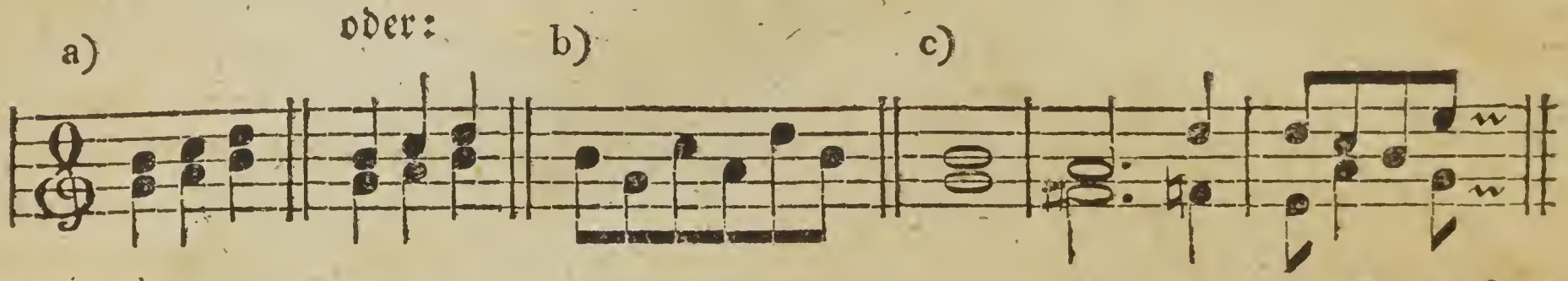
Ein Lehrer, welcher sichs ernstlich angelegen seyn läßt, seine Schüler gründlich zu unterrichten, wird noch manche Bemerkung über diese oder jene dabey mögliche Fingersetzung hinzu fügen. Hier verstattet es der Raum nicht, mich ausführlicher darüber zu erklären.

Dritter Abschnitt.

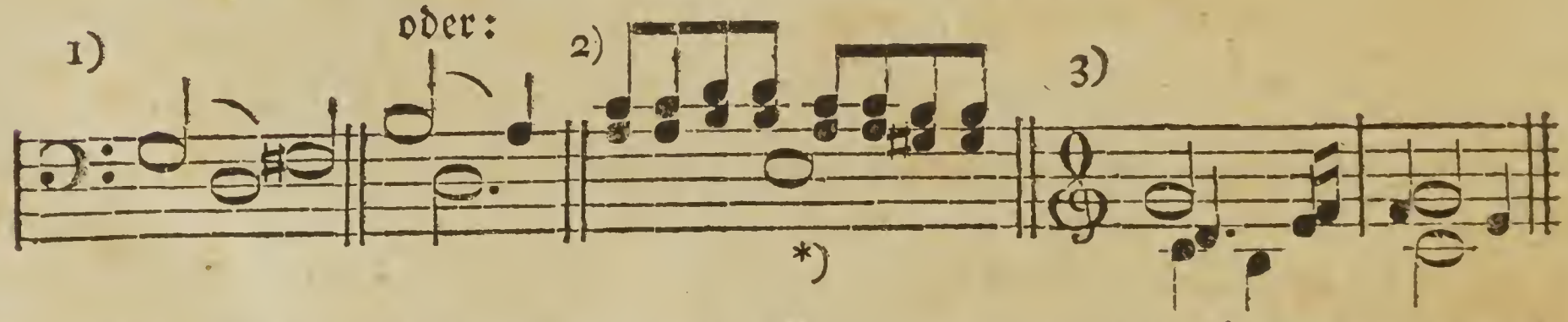
Von der Fingersetzung bey zweystimmigen Sätzen, (Doppelgriffen,) und von einigen daraus entstehenden Sprüngen.

§. 191.

Ehe ich etwas von der Fingersetzung bey den Doppelgriffen sage, muß ich noch erinnern, daß alle über einander stehende Noten a), oder vielmehr die dadurch bezeichneten Töne zugleich gespielt werden, da man hingegen diejenigen Töne, welche durch neben einander stehende Noten angedeutet sind b), nicht zu gleicher Zeit, sondern nach einander angiebt.



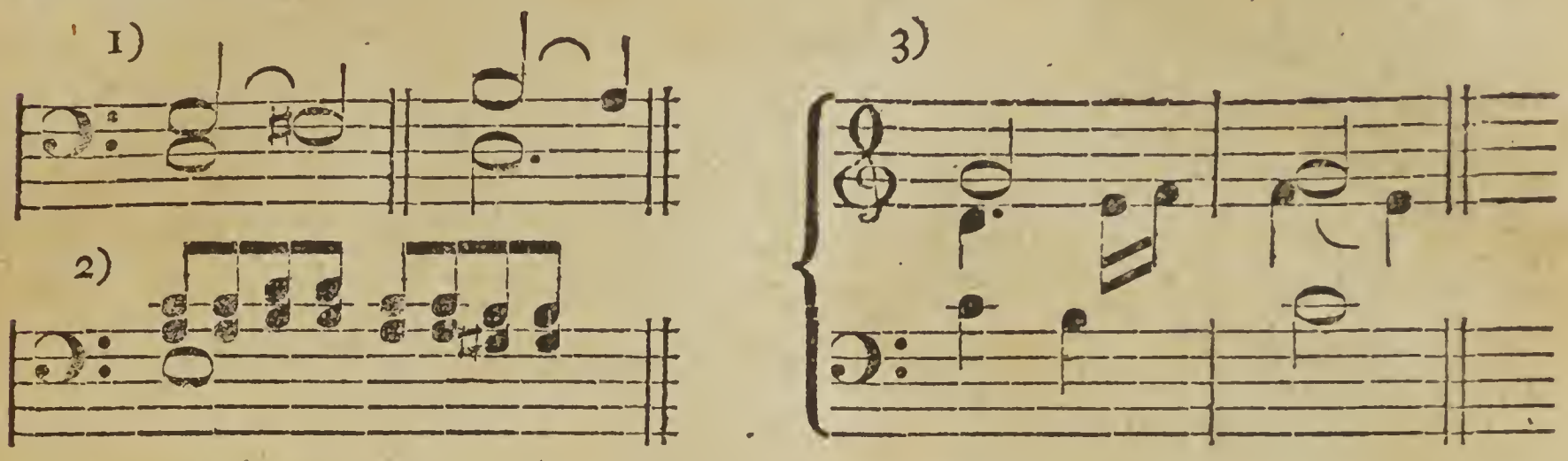
Eigentlich sollten die Noten aller zugleich anzugebenden Töne gerade (senkrecht) über einander stehen, wie in den obigen Beyspielen a) und c); allein oft verstoßen Notenschreiber ꝛc. bloß aus Nachlässigkeit gegen diese Regel, wie hier bey 1) und 2). Auch ist es in gewissen Fällen nicht wohl möglich, die Noten, so wie es seyn sollte, ganz gerade über einander zu setzen 3).



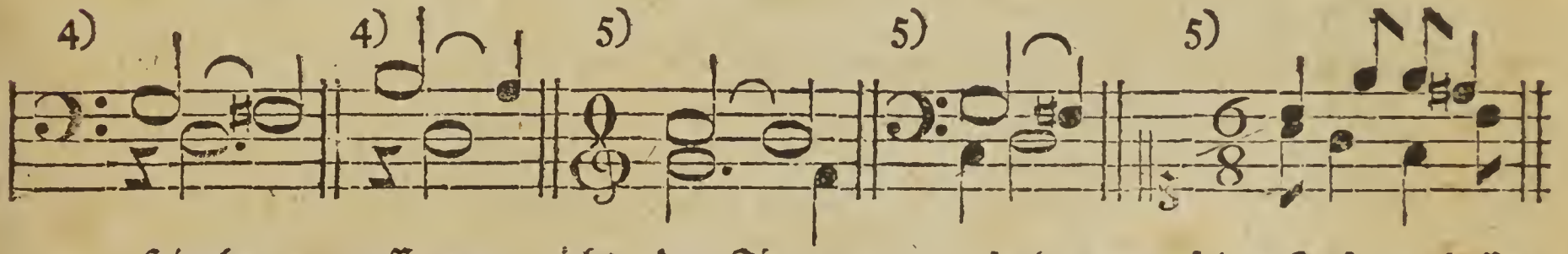
Der Spieler muß daher in solchen Fällen die obige Regel nicht zu strenge befolgen, sondern die Töne, wo es die Eintheilung erfordert, von selbst zu gleicher Zeit

*) Die ganzen Taktnoten bloß aus Gewohnheit, und ohne weitere Veranlassung dazu, ungefähr in die Mitte des Taktes zu setzen, wie man es häufig bey gestochenen Noten findet, halte ich deswegen nicht für rathsam, weil der Spieler, der nicht immer weit genug voraus sieht, dadurch leicht zu einer unrichtigen Ausführung verleitet werden kann. Da eine solche ganze Taktnote, wie oben das e, sogleich bey dem Eintritte des Taktes, folglich mit dem ersten e und a zugleich angegeben werden soll, so wäre es unstreitig deutlicher in das Auge fallend, und auch der Analogie gemäßer, diese ganze Taktnote unter das erste Achtel zu setzen, so wie man z. B. ein Viertel, zu welchem in einer andern Stimme vier Sechzehntheile anzugeben sind, ebenfalls unter das erste von diesen vier Sechzehntheilen, aber nicht unter das zweyte oder dritte setzt.

Zeit angeben. Daß aber in den Beyspielen 1) die Noten g und d, bey 2) hingegen c, a und e zugleich gespielt werden müssen, erhellet daraus, weil in der tiefern Stimme, deren Noten zu weit rechts stehen, keine Pausen enthalten sind. Wenn also das d im erstern Beyspiele die Dauer von vier Vierteln bekommen soll, so versteht es sich, daß dieses d sogleich beym Anfange des Taktes, folglich mit dem g zugleich eintreten muß. Hier ist die erforderliche Ausführung dieser Beyspiele genauer bezeichnet.



Soll hingegen Eine Stimme früher eintreten oder eher fortschreiten, als die Andere, so wird es im ersten Falle durch Pausen 4), im zweyten durch Noten von ungleichem Werthe angedeutet 5).



Hierbey vergesse man nicht, den Finger genau so lange auf der Taste zu lassen, als es die Geltung der Noten in jeder Stimme erfordert.

§. 192.

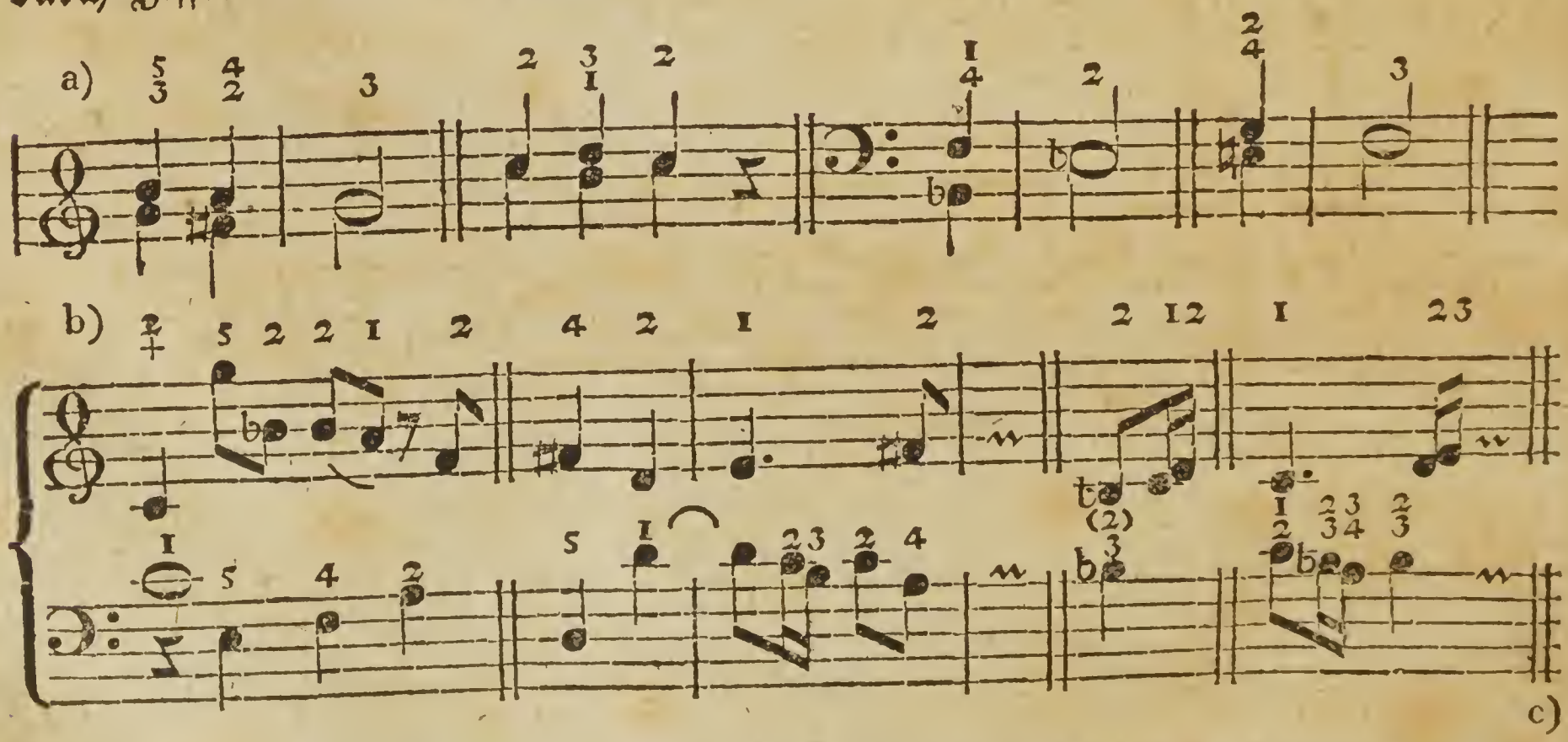
Bey verschiedenen, besonders weit zu spannenden, Doppelgriffen und Sprüngen ist keine von den oben angezeigten Regeln anwendbar, weil man solche weit von einander abstehende Intervalle entweder mit denjenigen Fingern greifen muß, die etwa unmittelbar vorher nicht gebraucht wurden, oder mit welchen man sie am bequemsten erreichen kann. Außerdem liegt bey Doppelgriffen und Sprüngen vorzüglich die §. 168. enthaltene achte allgemeine Regel zum Grunde, welche man so lange befolgt, bis andere und wichtigere Gegengründe Abweichungen davon nöthig machen. Auch die übrigen Regeln lassen sich, wenigstens zum Theil, bey den zweystimmigen Sätzen anwenden, wie ich weiter unten zeigen werde.

---

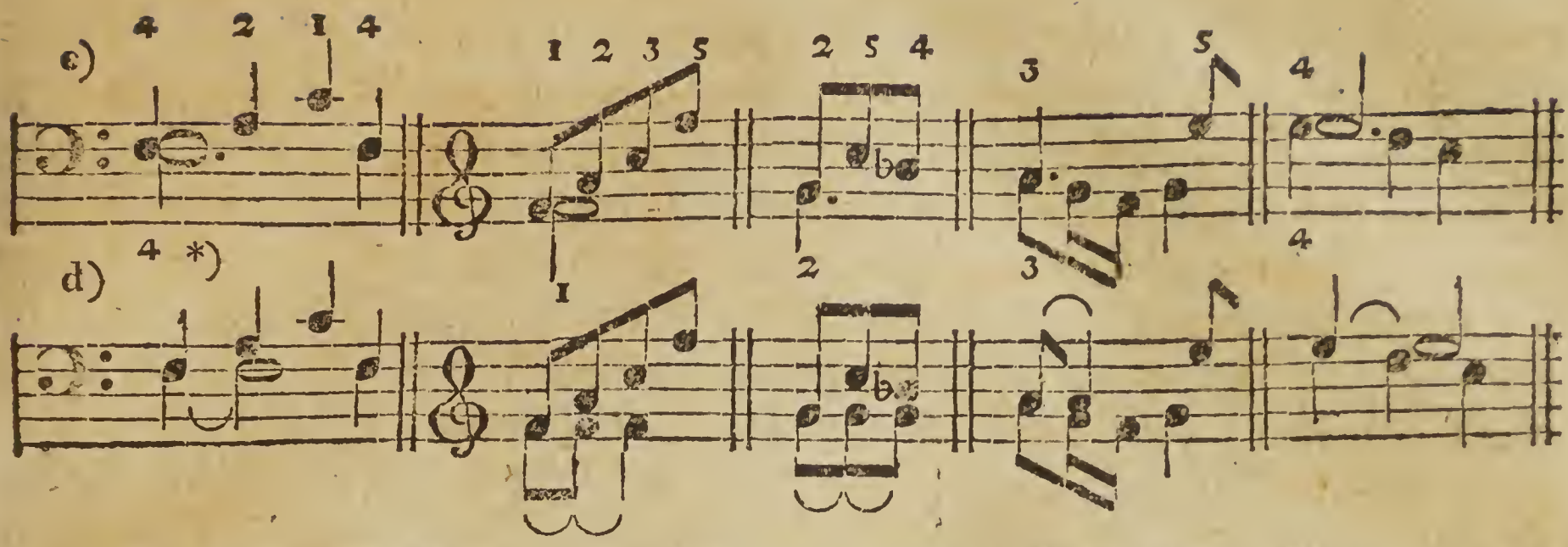
§. 193.

§. 193.

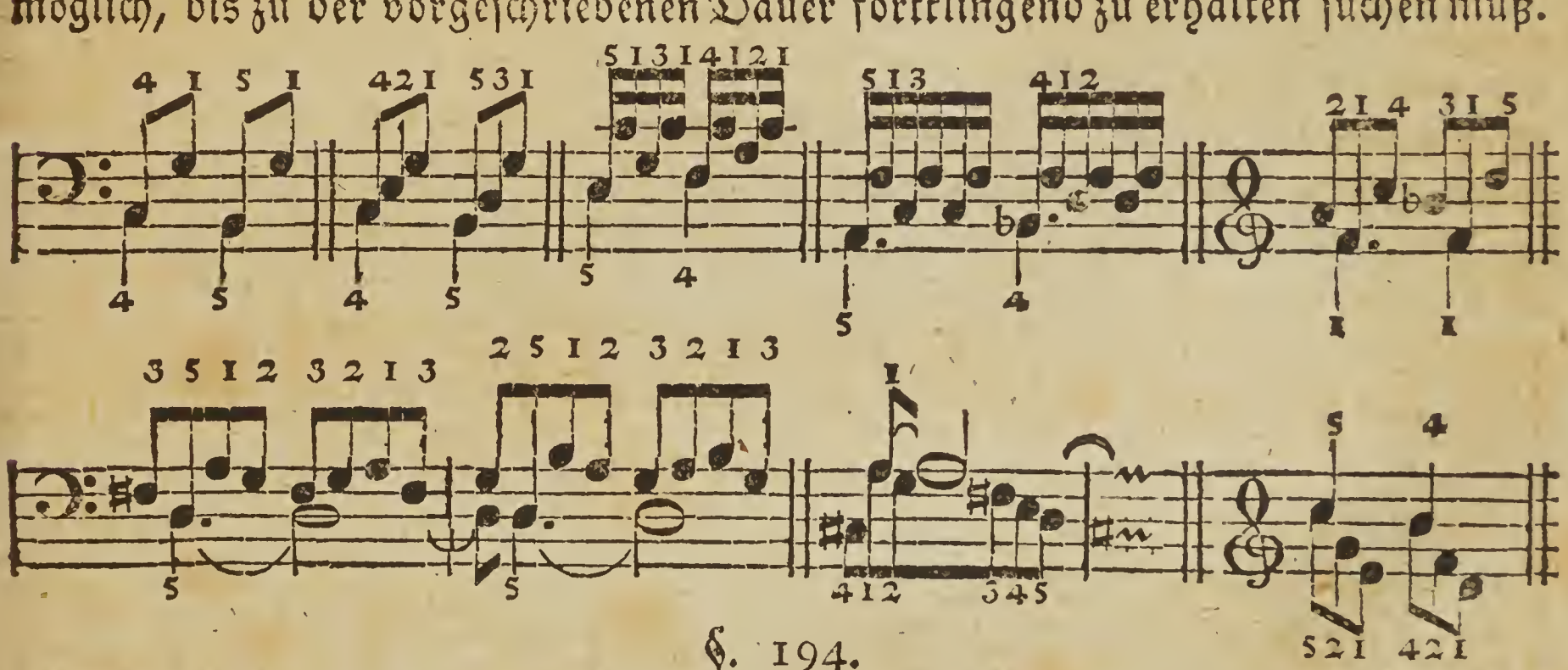
Der **Einklang** *) wird nur mit Einem Finger gegriffen, wenn nämlich ein so genannter Einklang in zwey Stimmen vorkommt, die nur für Eine Hand bestimmt sind, wie in den Beyspielen a). Treffen aber zwey für beyde Hände gesetzte Stimmen im Einklange zusammen, so wird die Taste mit einem Finger der rechten und zugleich auch mit einem der linken Hand angeschlagen, wie bey b). Ist die Dauer des mit + bezeichneten c vorüber, so hebt man den zweyten Finger der rechten Hand von der Taste, da hingegen der linke Daumen, der vorgeschriebenen Note gemäß, den ganzen Takt hindurch stehen bleibt. Hiervon wird man die Anwendung leicht auf die übrigen unter b) bemerkten Fälle von der Art machen können. In den für Eine Hand bestimmten Beyspielen c), worin Eine Stimme früher fortschreitet, als die Andere, muß derjenige Finger, mit welchem man den Einklang angegeben hat, so lange es die Geltung der auf- oder abwärts gestrichenen längern Note erfordert, auf der Taste bleiben, während man die übrigen (kürzern) Notengattungen spielt. Folglich müssen diese Stellen eben so vorgetragen werden, als wenn der Komponist die etwas umständlichere und schwerer zu übersehende Bezeichnung bey d) gewählt hätte. Zu mehrerer Deutlichkeit ist der Finger, welcher in den Beyspielen c) auf der Taste stehen bleiben muß, über und unter den Noten durch Ziffern bemerkt worden.



*) Hier ist zwar nicht der Ort dazu, die Nothwendigkeit des Einklanges zu erweisen, da diese Untersuchung in ein Lehrbuch vom Generalbasse gehört; indeß will ich nur so viel darüber anmerken, als jeder Klavierspieler davon wissen sollte. Es trifft sich nämlich oft, daß in zwey Stimmen zugleich ein und ebenderselbe Ton vorkommt, welchen man auf zwey Instrumenten, z. B. auf der Violine und Flöte, auch doppelt hört. Da dies Letztere auf dem Klaviere



Da in den modernen Tonstücken, besonders für die linke Hand, häufig Figuren mit untermischten Einklängen vorkommen, so rücke ich hier noch einige solche gewöhnliche Figuren ein, worüber mir keine weitere Erklärung nöthig zu seyn scheint. Bloß dies bemerke ich dabey, daß man diejenige Taste, vermittelst welcher der Einklang angegeben wird, nicht nur verhältnißmäßig etwas stärker anschlagen, sondern auch durch gelindes Nachdrücken den Ton, wo möglich, bis zu der vorgeschriebenen Dauer fortklingend zu erhalten suchen muß.



§. 194.

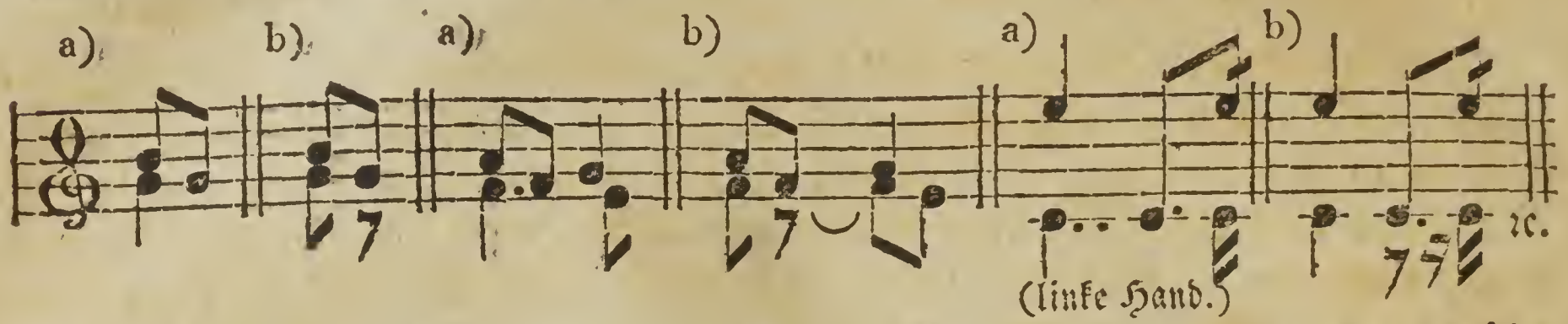
Wenn zwey Stimmen nicht zugleich, sondern nach einander, im Einklange zusammen treffen, so muß man den bereits auf der Taste stehenden Fin-

ger

re nicht der Fall ist, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, die Bezeichnung des Einklanges sey bloß für das Auge, und habe auf die Fingersetzung und den Vortrag ꝛc. keinen Einfluß. Daß diese Meinung aber in verschiedenen Fällen irrig ist, sieht man schon aus einigen unter b) und c) eingerückten Beyspielen.

*) Es ist leicht zu begreifen, daß sich der Punkt in diesem Beyspiele nur auf die längere, abwärts gestrichene, Note beziehen kann; denn in der andern (fortschreitenden) Stimme würde dadurch der Takt überzählig werden, da schon vier Viertel (ohne den Punkt) darin enthalten sind. In dem vierten und fünften Beyspiele dieser Zeile gehören die Punkte zu den aufwärts gestrichenen Noten.

ger abheben, und zwar so bald, oder vielmehr noch ehe die andere Stimme eintritt, (obgleich die Geltung der Note noch nicht vorüber ist,) weil man sonst den im Einklange anzugebenden (zweyten) Ton nicht hören würde. Die Stellen bey a) müssen daher so gespielt werden, wie die bey b).

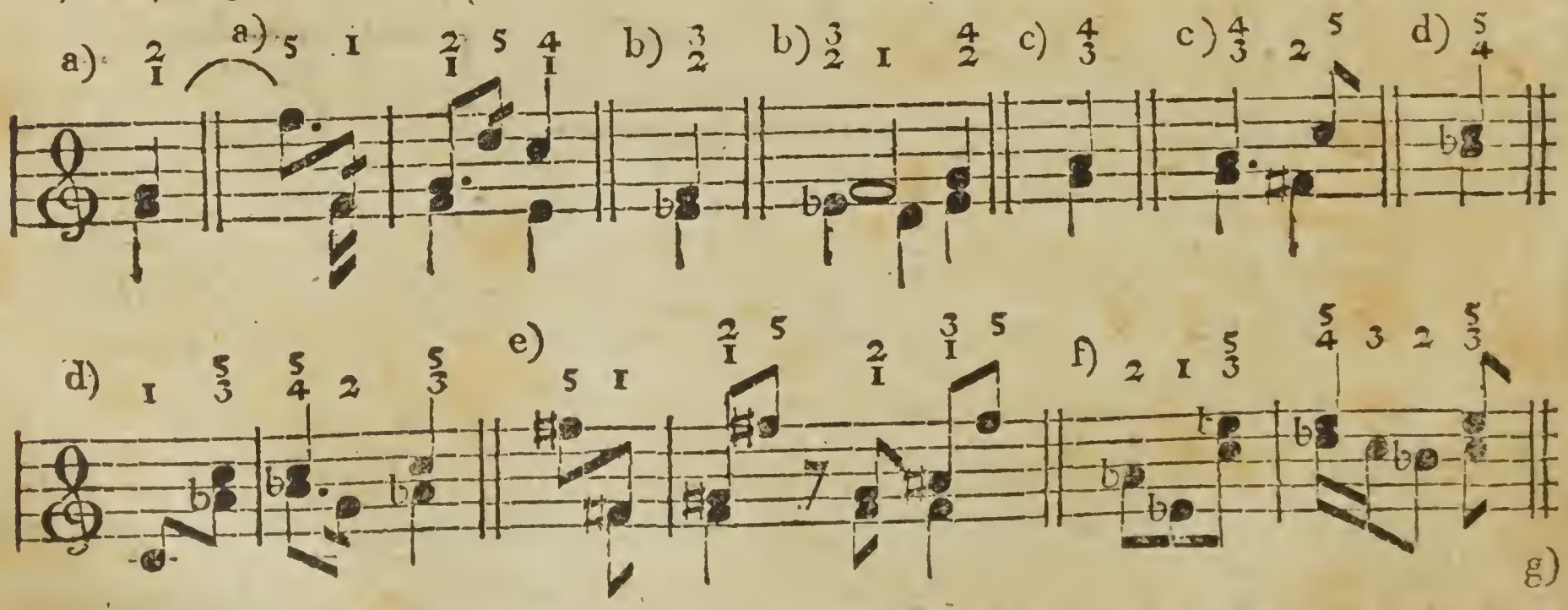


Auf Orgeln oder Flügeln ꝛc. mit zwey Klavieren kann man auch den jedesmal früher eingetretenen Ton ununterbrochen aushalten, wenn nämlich Eine Stimme auf dem untern, die Andere aber auf dem obern Klaviere gespielt wird.

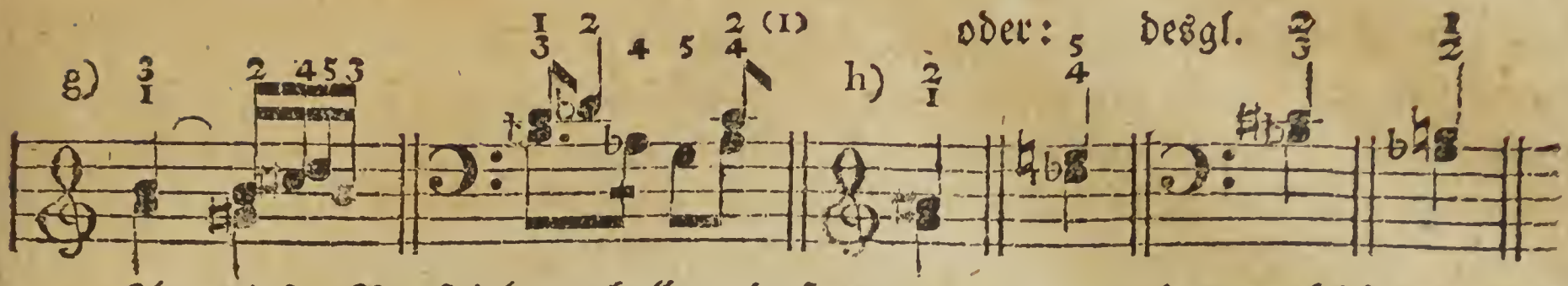
---

§. 195.

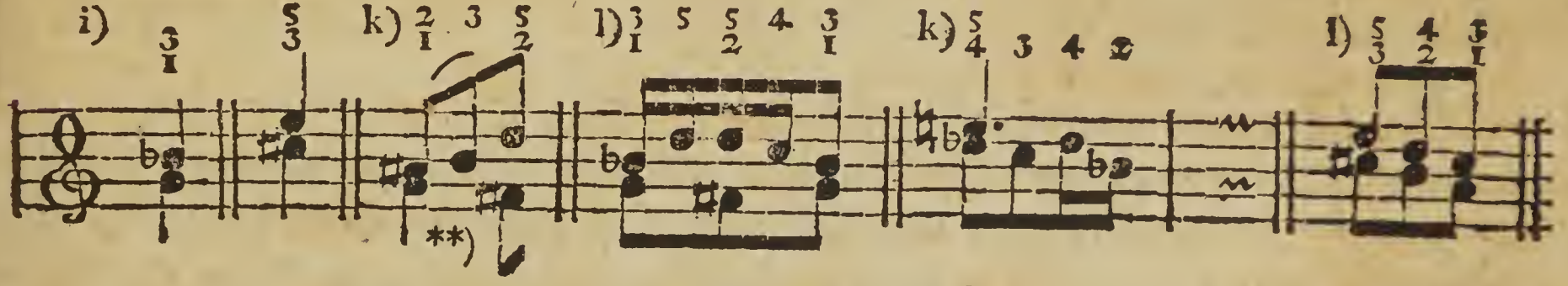
Sekunden,*) welche zugleich angeschlagen werden, greift man mit zwey neben einander liegenden Fingern, z. B. mit dem ersten und zweyten, oder mit dem zweyten und dritten ꝛc. wie bey a) b) c) und d). Jedoch hüte man sich, wenn irgend eine bessere Applikatur möglich ist, den Daumen oder den kleinen Finger dabey auf eine Obertaste zu setzen. Daß dies aber nicht in allen Fällen bequem vermieden werden kann, sieht man schon aus den Beyspielen e) und f). Bey g) macht es die Folge nöthig, eine Sekunde mit zwey Fingern zu greifen, welche nicht zunächst neben einander liegen. Wenigstens kann man bey dieser Fingersetzung, ohne fort zurücken, jeden Ton gehörig aushalten.



*) Daß man eigentlich sagen sollte: Zwey Töne, die sich wie eine Sekunde zu einander verhalten u. dgl. dies ist schon erinnert worden. Zur Ersparung des Raumes werde ich mich jedoch hierbey der nun einmal fast allgemein eingeführten kürzern Kunstausdrücke: Sekunden, Terzen ꝛc. bedienen.

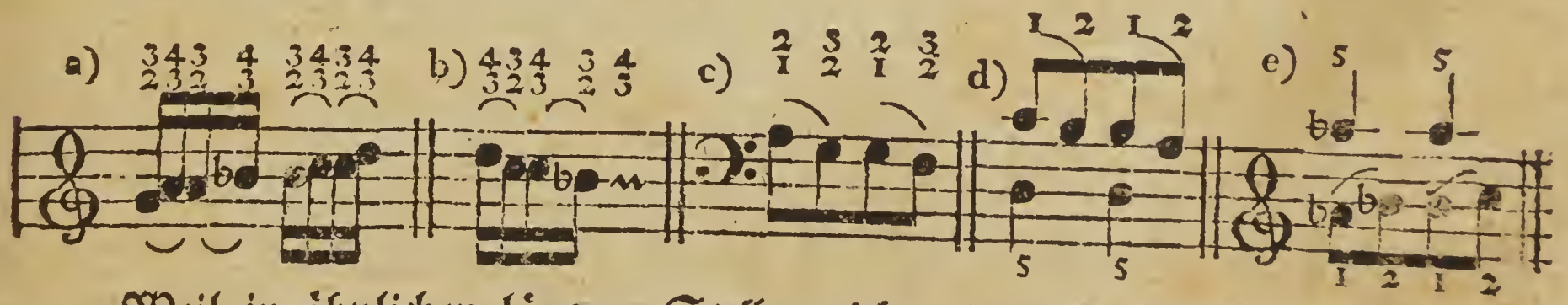


Aus diesen Beyspielen erhellet, daß es von den Umständen abhängt, und daher nicht genau zu bestimmen ist, mit welchen zwey Fingern man die Sekunden zu greifen hat. Die beyden unter h) bezeichneten Töne, welche sich, der etwas entfernten Lage der Tasten ungeachtet, doch nur wie eine (übermäßige) Sekunde zu einander verhalten, sollten wohl ebenfalls mit zwey neben einander liegenden Fingern angegeben werden.*) Anders wäre hingegen der Fall, wenn der höhere Ton, wie unten bey i), nicht ais, sondern b hieße, und folglich (nach S. 116.) vom g die kleine Terz wäre. Denn obgleich die Entfernung der Tasten in beyden Fällen die nämliche bleibt, so würde doch die Folge der Töne dabey verschieden seyn, und also auch gemeiniglich eine verschiedene Fingersetzung erfordern, wie in den Beyspielen k) und l).



§. 196.

Bey mehreren nach einander folgenden (gebrochenen) Sekunden kann man, (der neunten Regel §. 169. gemäß,) wie in den nachstehenden Beyspielen, mit den Fingern abwechseln.



Weil in ähnlichen längern Stellen nicht selten Töne vorkommen, welche vermittelst einer Obertaste angegeben werden müssen, so wechselt man am sicher-

sten

*) Nur etwa den dritten und vierten Finger ausgenommen, welche man mit solchen Spannungen, wo möglich, verschonen muß.

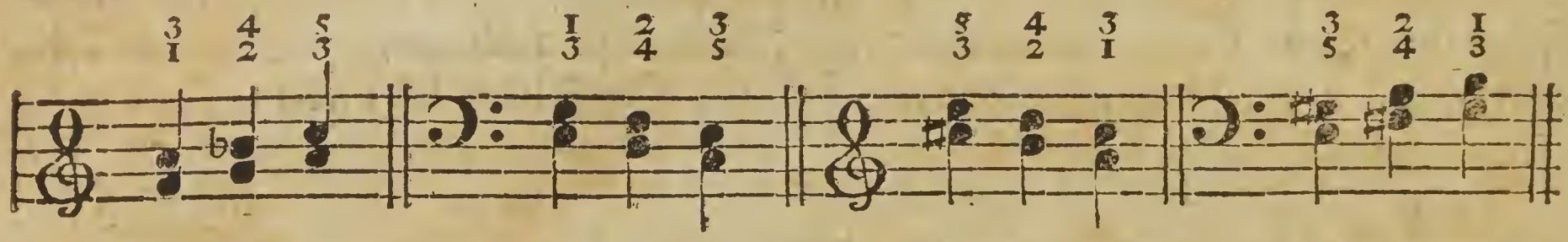
**) Ob aber dieses ais nicht vielmehr die, um eine Oktave tiefer versetzte, übermäßige None sey, dies gehört nicht hierher, und hat auch auf die Fingersetzung, wovon hier bloß die Rede ist, keinen Einfluß.

sten mit dem zweyten und dritten, oder mit dem dritten und vierten Finger ab a), b); obgleich der Daumen — besonders in der linken Hand — hiervon ebenfalls nicht ausgeschlossen ist c) d). Oft muß man diesen (ersten) Finger sogar auf eine Obertaste setzen e). Wiewohl die letztern zwey Beyspiele mehr unter §. 203. ff. als hierher gehören. Daß man aber auch bey Sekunden, die nach einander folgen, zuweilen einen Finger außer der Reihe einsetzen kann und muß, dies ich bereits §. 167. im Allgemeinen mit angemerkt worden.

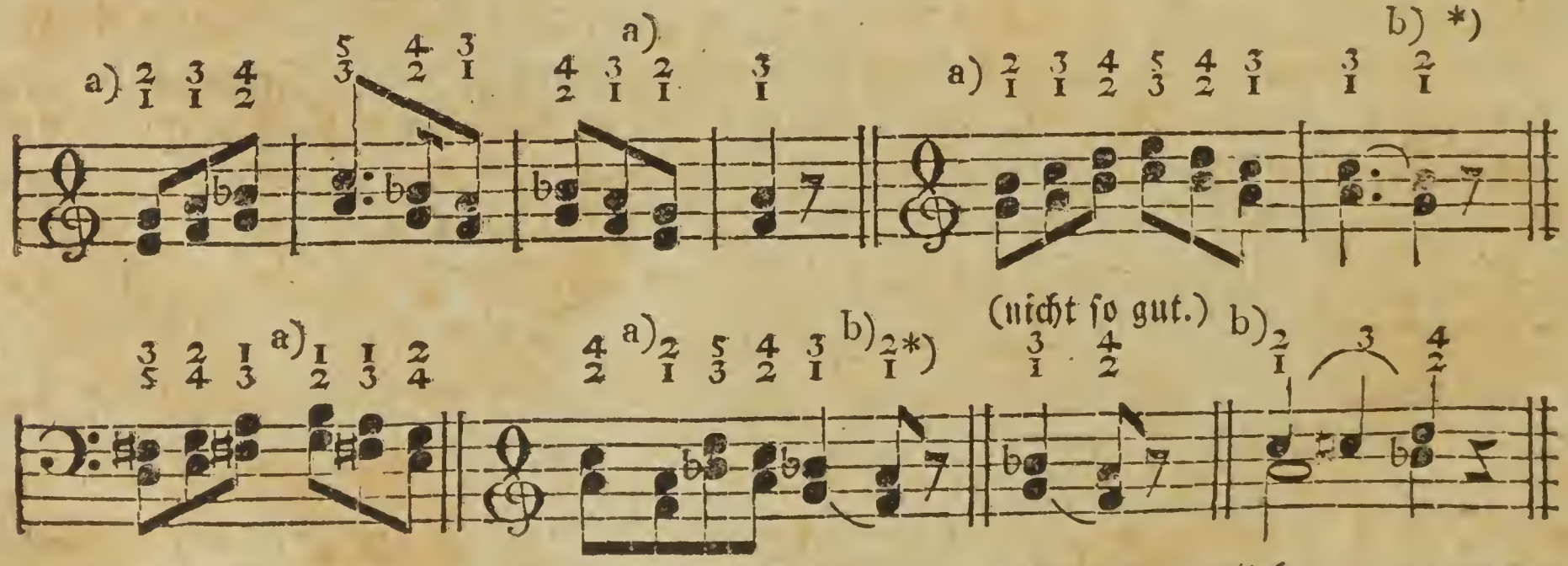
---

§. 197.

Terzen, die zugleich angeschlagen werden, greift man, der Regel nach, mit zwey Fingern, zwischen welchen noch ein anderer liegt, folglich mit $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{5}{3}$. Z. B.



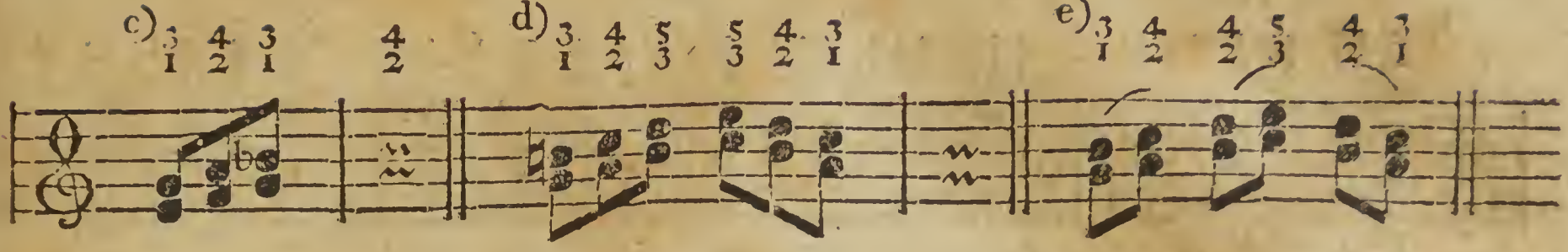
Auch kann man in verschiedenen Fällen eine Terz mit dem ersten und zweyten Finger greifen, um dadurch das Ueberschlagen und Untersetzen zu vermeiden a), oder um eine so genannte Schleifung b) zusammenhängender herausbringen zu können:



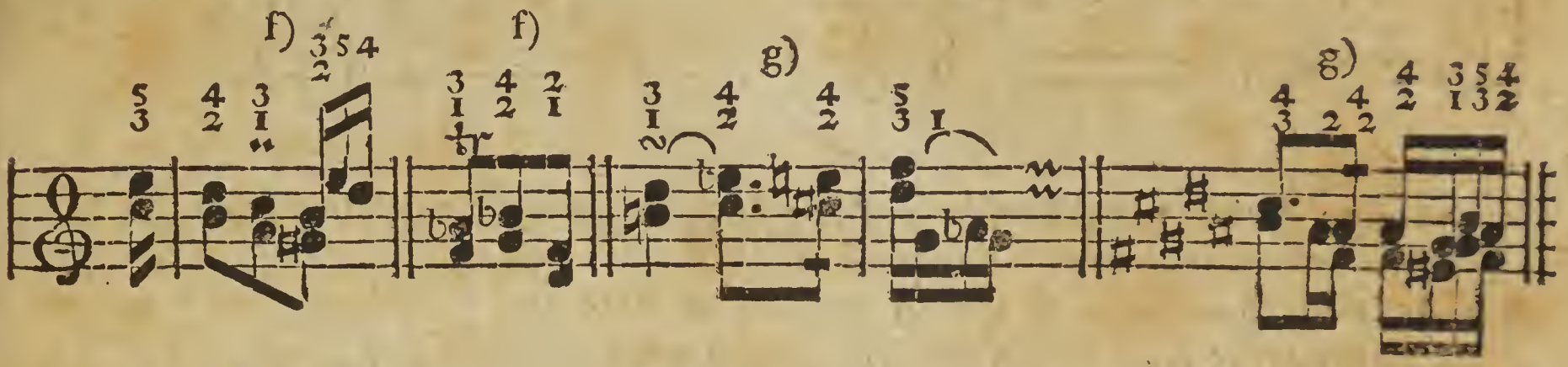
anstatt der folgenden, übrigens auch erlaubten, und gelegentlich anzuwendenden Fingersetzung c).

c)

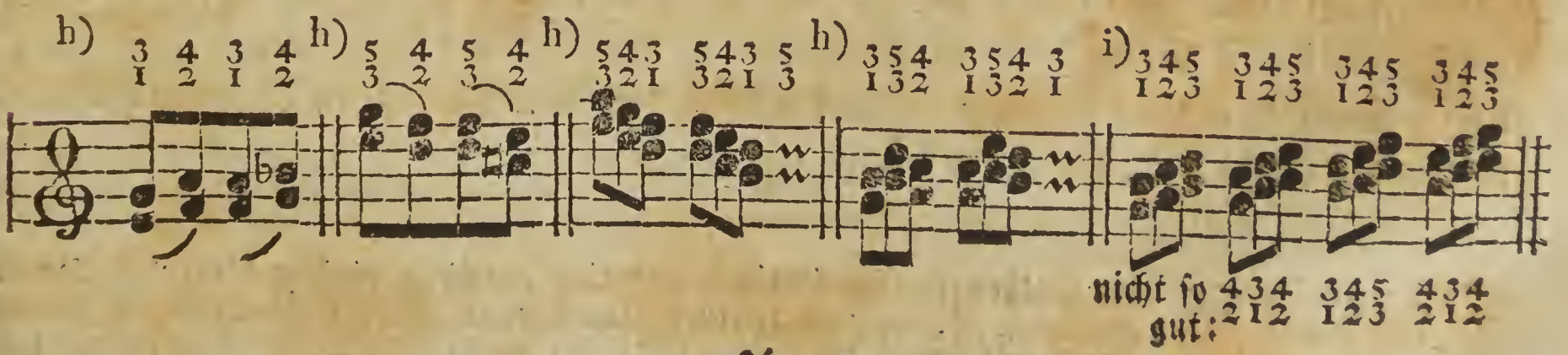
*) Besonders ist diese Fingersetzung mit Vortheil zu gebrauchen, wenn man außerdem unmittelbar vor einem Einschnitte ꝛc. bey geschleiften Noten oder Vorhalten überschlagen müßte, wie in dem obigen Beyspiele.

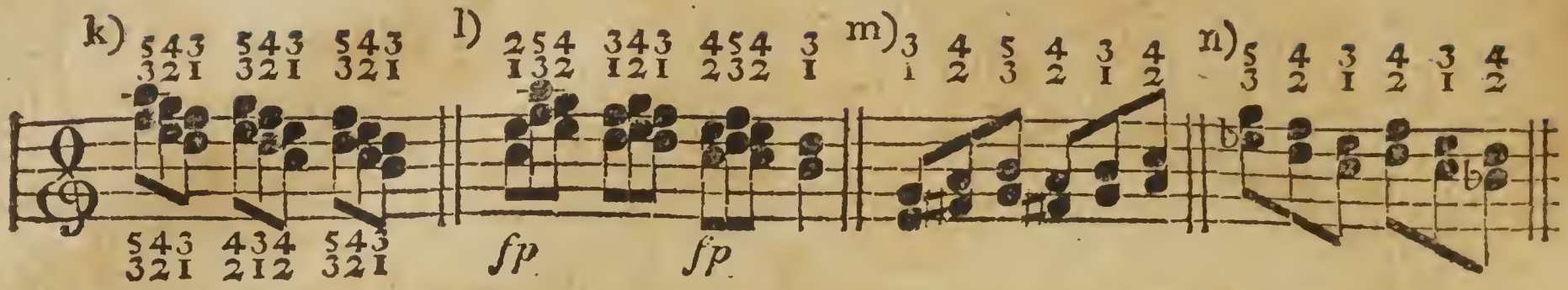


Das Fortsetzen des kleinen Fingers bey d), welches in einigen Lehrbüchern für zulässig erklärt wird, ist ohne Noth nicht nachzuahmen. Besser wäre dafür, wenigstens bey zweygliedrigen Figuren, das Fortsetzen des vierten (und zweyten) Fingers, wie bey e). Denn es giebt allerdings Fälle, worin man die zweyte Regel (§. 162.) auch bey Doppelgriffen in Einer Stimme, oder wohl in beyden zugleich, übertreten muß, wie hier bey f) und g).

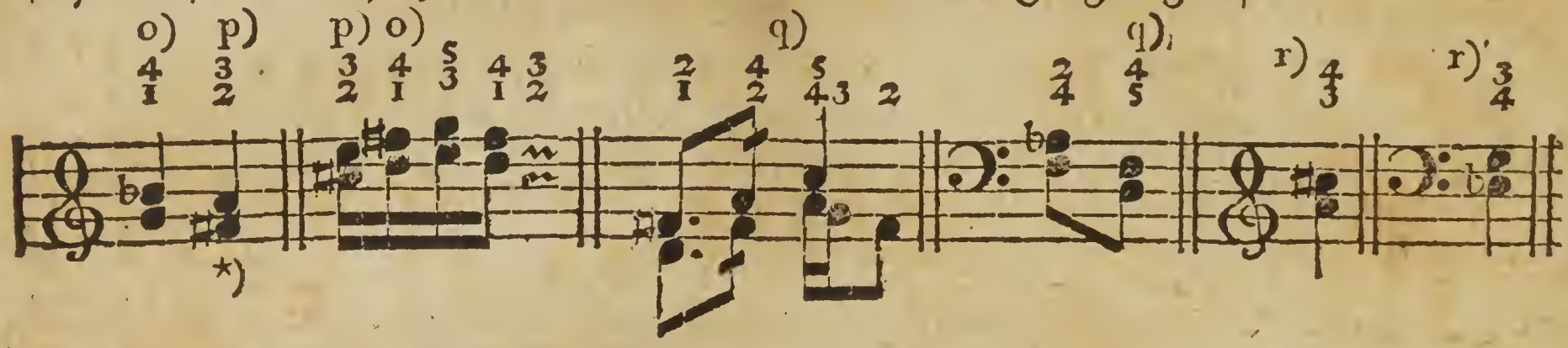


Auch das Abwechseln der Finger findet bey Terzen wenigstens alsdann statt, wenn man dadurch, wie in den folgenden Beyspielen h), einer größern Unbequemlichkeit entgehen kann. Eben so ist bey i) nicht nur das Fortrücken eines Fingers, sondern zugleich auch das §. 167. erwähnte Einsetzen — besonders in Hinsicht auf den Vortrag — unstreitig besser, als das Untersetzen bey den schlechten Noten einer Triole. In dem umgekehrten Falle bey k) würde ich daher ebenfalls die über den Noten bezeichnete Fingersetzung der darunter bemerkten vorziehen, obgleich die Letztere (wobey der Daumen über den zweyten Finger gesetzt wird ꝛc.) auch zu gebrauchen ist, und in gewissen Fällen, wie bey l), sogar zweckmäßiger seyn kann, als jene. Bey m) und n) hingegen, wo einige Töne untermischt sind, welche vermittelst einer Obertaste angegeben werden müssen, wäre das Fortrücken und Einsetzen nicht anwendbar. (§. 198.)





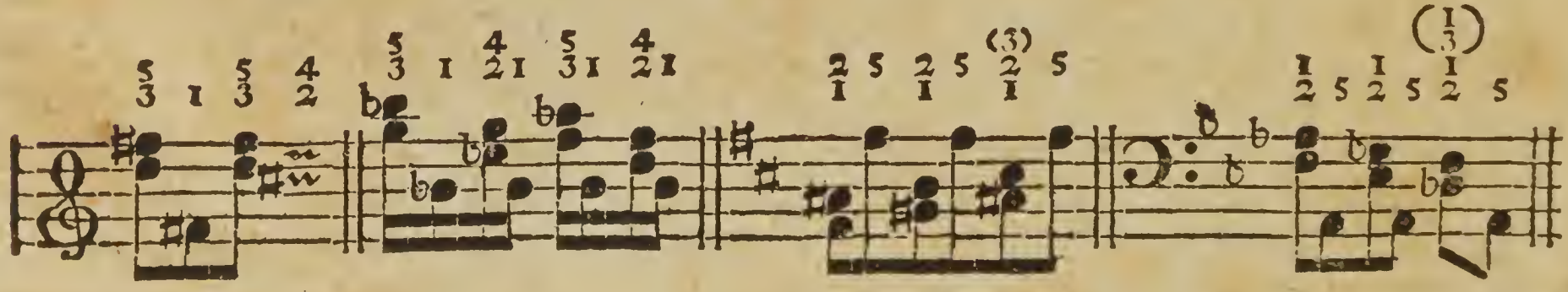
Nach Umständen kann man eine Terz auch mit dem ersten und vierten o), mit dem zweyten und dritten p), oder mit dem vierten und fünften q), nur nicht leicht wie bey r) mit dem dritten und vierten Finger greifen.



Ob man gleich zuweilen hinlängliche Ursachen dazu hat, eine Terz mit dem ersten und vierten Finger anzuschlagen, so dürften sich doch nur äußerst wenige Fälle ereignen, worin es nöthig wird, eine Terz mit $\frac{5}{2}$ oder gar mit $\frac{5}{1}$ zu greifen. Daher wäre diese Applikatur ohne Noth nicht nachzuahmen, wenn sie auch in einigen Anweisungen ꝛc. vorgeschrieben seyn sollte.

§. 198.

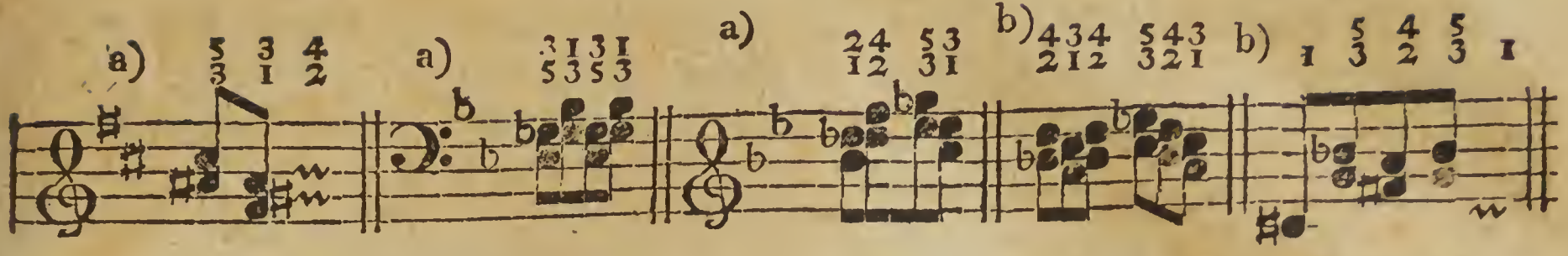
Den Daumen und den kleinen Finger darf man bey Terzen ebenfalls nicht auf eine Obertaste setzen, es müßte denn z. B. eines darauf folgenden Sprunges wegen nöthig werden, wie hier:



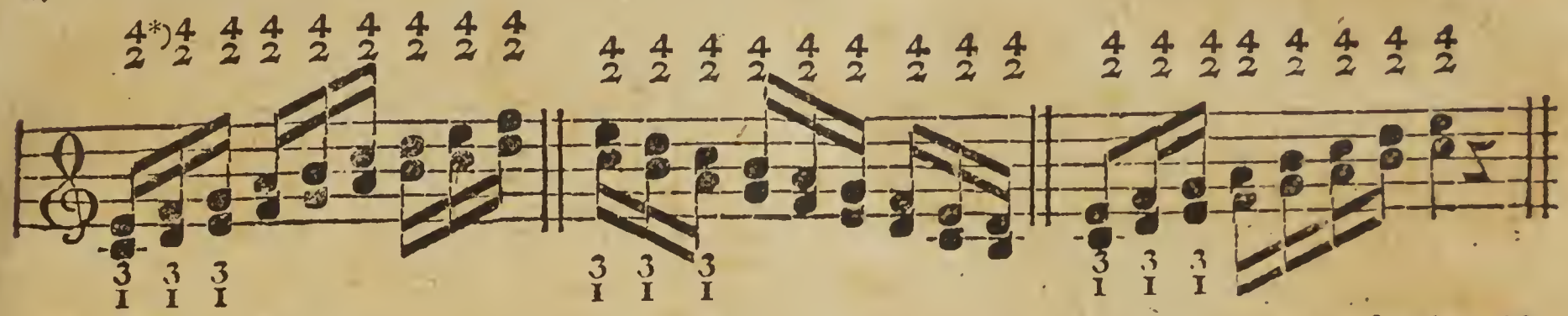
Auch alsdann ist es erlaubt, den Daumen oder den kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen, wenn der dritte ꝛc. zugleich auf eine solche Taste zu stehen kommt a), oder wenn auch außerdem das Untersetzen in der Geschwindigkeit nicht wohl möglich wäre b).

a)

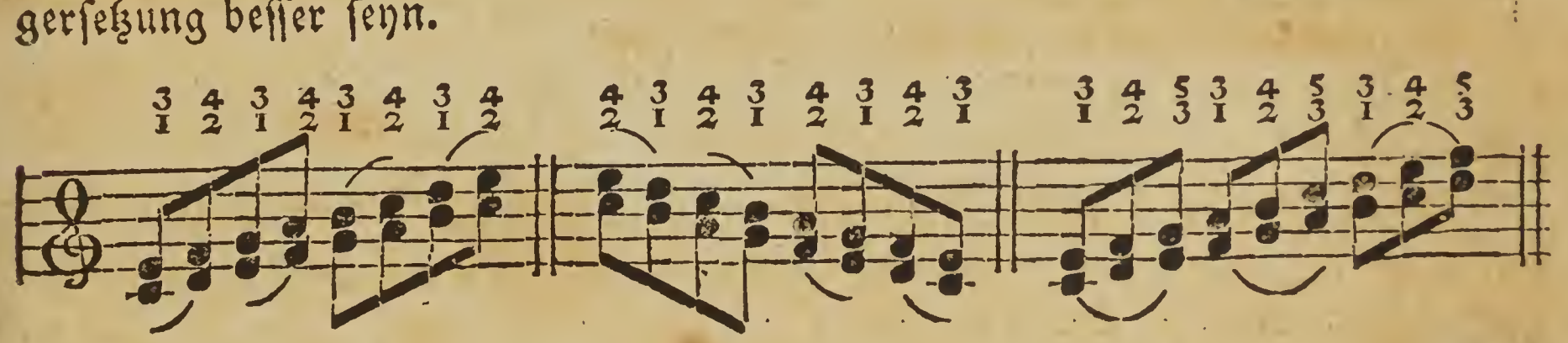
*) Dieses Spannen oder Ausbreiten (Ausspreiten) der Finger wird in einigen Gegenden spalten genannt. So heißt es z. B. in einer gewissen Anweisung: „Bey mehrstimmigen Harmonien muß man überhaupt immer die Finger spalten, wenn sie (die Harmonien nämlich) weiter als eine Quinte aus einander liegen."



Viele nach einander folgende stufenweise fortschreitende Terzen ohne Obertasten pflegt man, vorzüglich in geschwinder Bewegung, gegen die §. 162. enthaltene Regel, auch wohl ohne Abwechselung mit dem zweyten und vierten (seltener mit dem ersten und dritten) Finger zu greifen. Z. B.



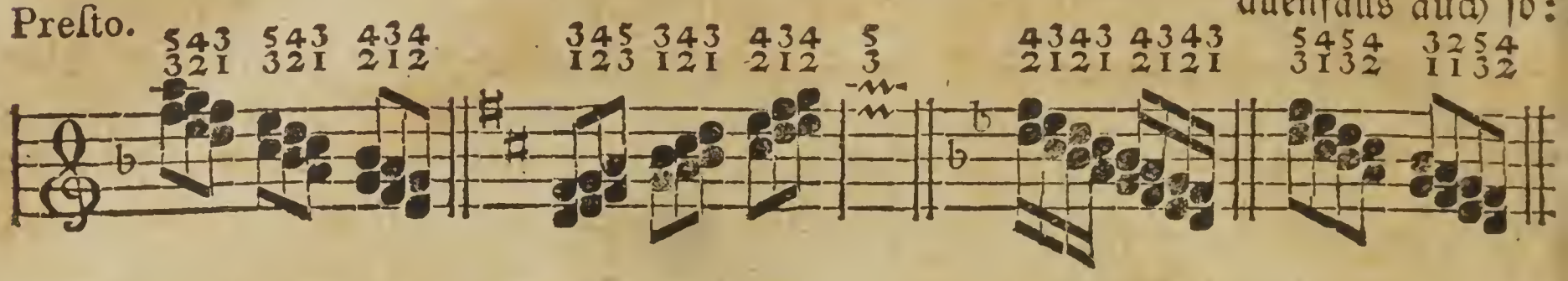
Wenn diese angezeigte Applikatur auch nicht unbedingt zu empfehlen ist, so kann man sie doch zulassen und gelegentlich gebrauchen. In gemäßigterer Bewegung und bey gezogenen Stellen würde aber die hier bezeichnete Fingersetzung besser seyn.



Kom-

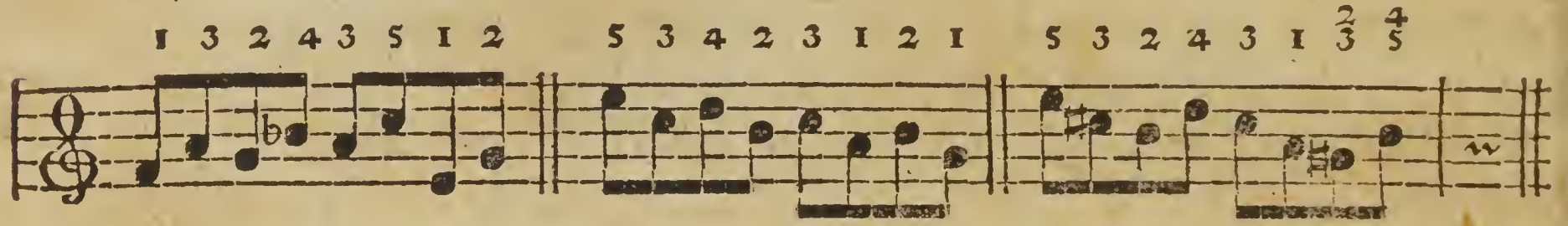
*) In Bachs Versuch heißt es S. 32: „Bey vielen hinter einander vorkommenden Tertien (wie die obigen) setzt man bey geschwindem Zeitmaasse lieber mit den Fingern fort, indem „alsdenn das Abwechseln schwerer fällt." Marpurg ist, in der Anleitung zum Clavierspielen S. 69. der nämlichen Meinung. Auch in der, nur erst vor kurzem herausgekommenen, Anweisung das Fortepiano zu spielen, nach dem Französischen, von *Pleyl & Dussek* wird S. 26 und 31. diese Fingersetzung für brauchbar erklärt. Milchmeyer schreibt S. 20. des mehrmals erwähnten Werkes: „Wenn man in der natürlichen oder abgestoßenen Spielart ei„ne Anzahl Terzen und Sechsten ohne Ausdruck im Hinauf- oder Heruntergehen zu machen „hat, und sie nicht viele Geschwindigkeit verlangen, so soll man sie mit einerley Fin„gern machen, in was für einem Tone sie auch seyn mögen." (Ueber diese letztere Behauptung dürfte wohl nicht Jeder mit dem Verfasser einverstanden seyn.) S. 29. hingegen steht: „Zu den Marktschreiereien bey dem Spiele des Pianoforte rechne ich geschleifte Ter„zen- Sechsten- und Oktaven-Gänge, welche alle nur im C dur, und auf einer nicht tief „fallenden Claviatur sich spielen lassen. Will man diese Narrheit, welche aber vielleicht „mancher für eine bewundernswürdige Kunst hält, machen, so muß man im Hinaufgehen „die rechte Hand sehr auswärts drehen u. s. w." Indeß befindet sich doch, dieses etwas harten Urtheils ungeachtet, unter andern im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen S. 24. ein solcher zu schleifender Läufer in Sexten, und zwar vom eingestrichenen c bis zum drey-

Kommen in solchen Läufern auch Töne vor, welche vermittelst einer Obertaste angegeben werden müssen, so findet das Fortsetzen nicht statt, sondern man bleibt sodann bey der gewöhnlichen Fingersetzung, wie in den nachstehenden Beyspielen.

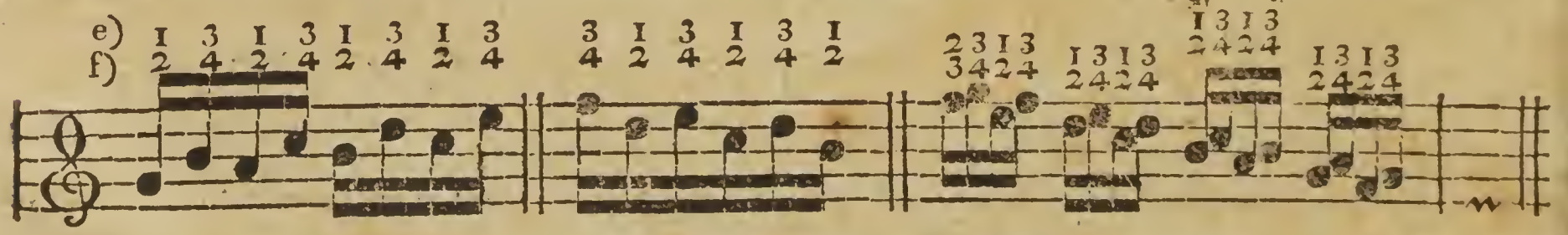


§. 199.

Bey mehreren nach einander anzuschlagenden Terzen gebraucht man ebenfalls abwechselnd den ersten und dritten a), den zweyten und vierten b), den dritten und fünften c), auch wohl den ersten und zweyten Finger d).



Dagegen pflegt man bey ähnlichen geschwind zu spielenden Stellen ohne Obertasten *) die Terzen gemeiniglich alle mit dem ersten und dritten e), oder noch gewöhnlicher mit dem zweyten und vierten Finger, zu greifen f).

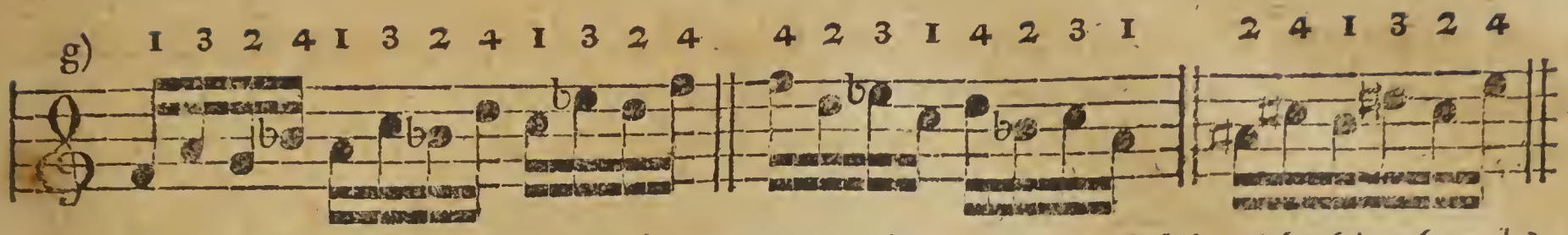


„So bald aber halbe Töne (Obertasten) dabey vorkommen, (schreibt Bach, im Versuch ꝛc. S. 33.) so wechselt man mit den Fingern ab," wie in den folgenden Beyspielen g).

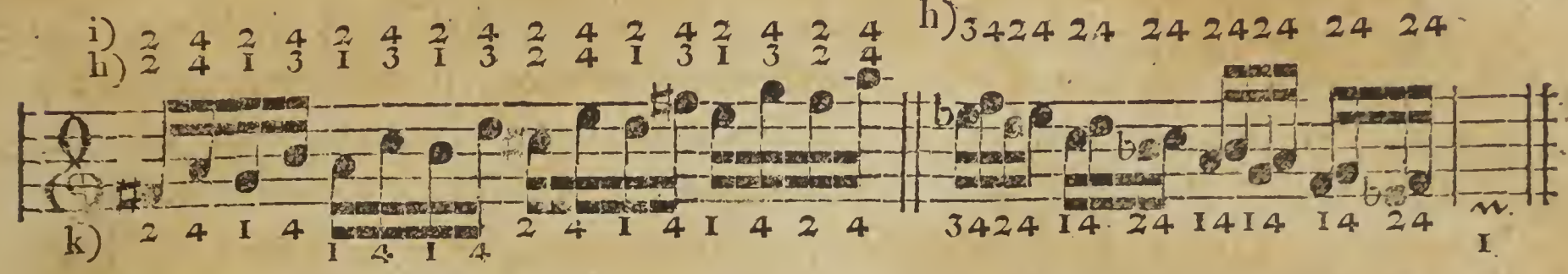
g)

dreygestrichenen f in äußerst geschwinder Bewegung, mit der zu Anfange bezeichneten Fingersetzung 5/1 5/1 5/1. Auch im dritten Hefte der Haydnschen Werke kommt S. 39. in der vortrefflichen Sonate aus C dur, abwärts ein Läufer in Oktaven vor, wo wenigstens vorher (über der ersten Triole) ein Bogen steht. Und S. 81. des zweyten Heftes will J. Haydn die Oktaven (Zwey und dreyßigtheile in einem Presto) unleugbar geschleift haben. — Kann man denn nicht über einen Gegenstand der Kunst ꝛc. anderer Meinung seyn, ohne sich dabey so hart und beleidigend auszudrucken, wie Milchmeyer in der obigen Stelle?

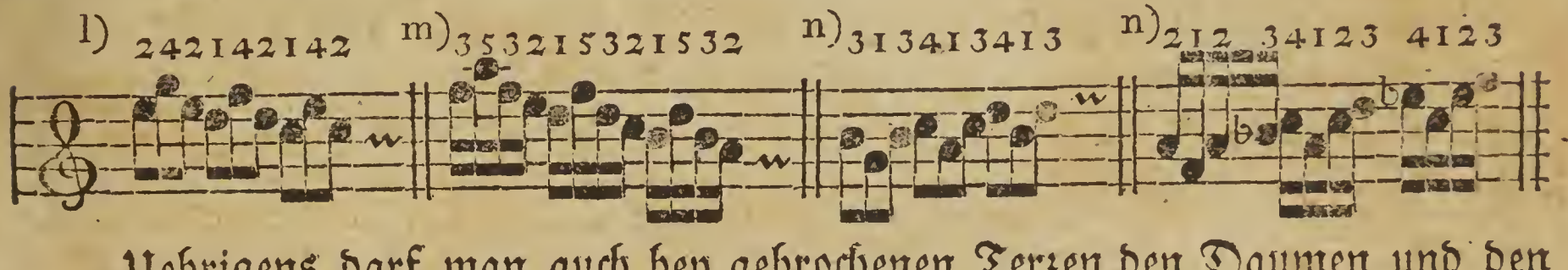
*) Eigentlich sollte es freylich heißen: ohne untermischte Töne, welche vermittelst einer Obertaste angegeben werden müssen u. dgl. allein diese lange Umschreibung glaube ich, der Kürze wegen, von hier an ersparen zu dürfen.



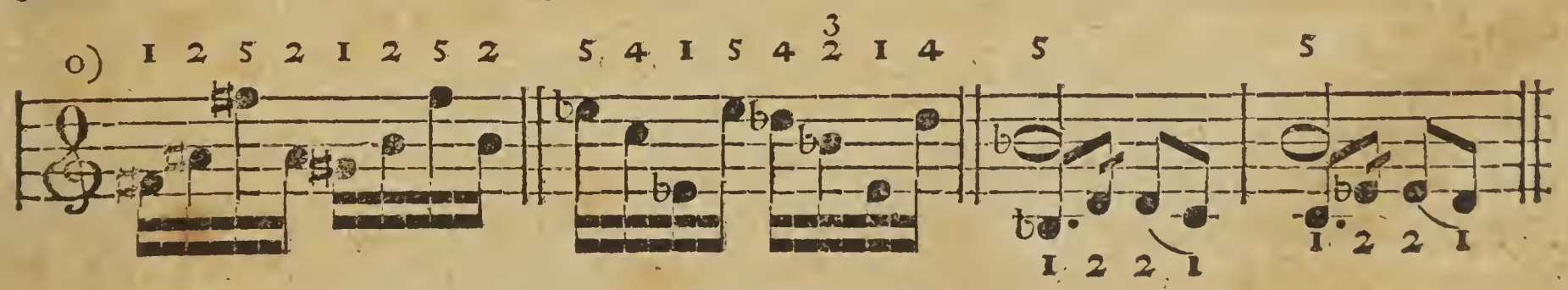
Indeß ist doch, meines Erachtens, auch in solchen Fällen die hier bey h) oder auch die bey i) bemerkte Fingersetzung brauchbar.



Einige bedienen sich sogar der hier unter den Noten bezeichneten Applikatur k). Auch kann man bey den nachstehenden Terzen den vierten l) oder fünften Finger m), und im Aufsteigen den Daumen n) mit Vortheil einsetzen.



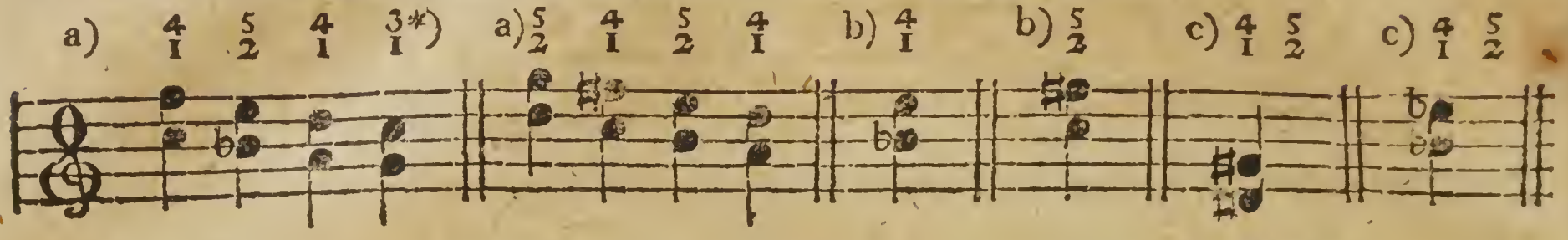
Uebrigens darf man auch bey gebrochenen Terzen den Daumen und den kleinen Finger nicht ohne Noth auf Obertasten setzen. Doch sind die hier unter o) eingerückten und ähnliche Stellen davon ausgenommen. Wie denn überhaupt das meiste, was in dieser Hinsicht von der Fingersetzung bey zugleich anzuschlagenden Terzen gesagt wurde, auf die gebrochenen ebenfalls anwendbar ist.



§. 200.

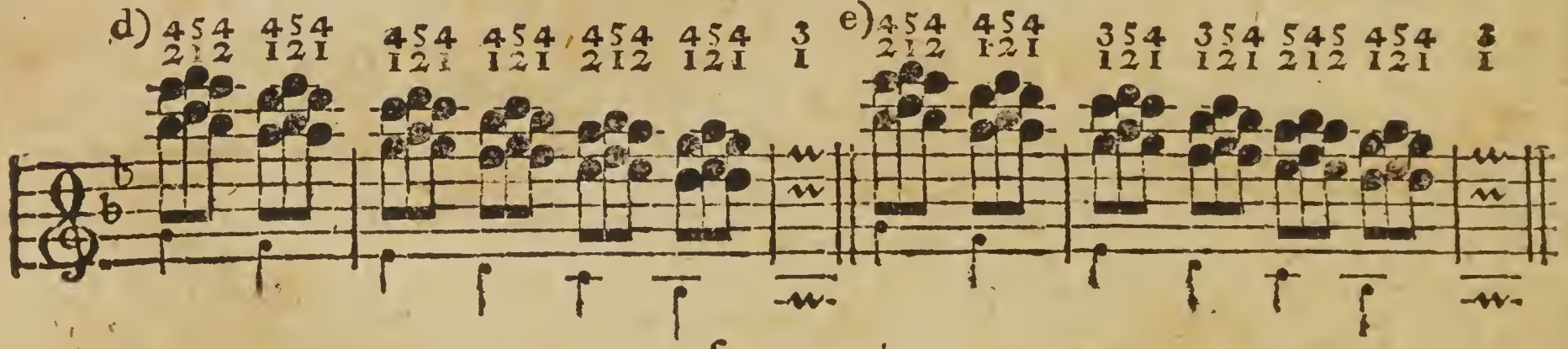
Quarten greift man mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger, allenfalls auch mit $\frac{3}{1}$; doch vermeidet man es, wo möglich, den Daumen und den kleinen Finger dabey auf eine Obertaste zu setzen. Folglich ist die Applikatur bey a) viel besser, als die bey b), obgleich die letztere in einzelnen Fällen ebenfalls nöthig werden kann. Sind aber beyde Töne ver-

vermittelst einer Obertaste anzugeben, wie bey c), so kann man den Daumen oder den kleinen Finger ohne Bedenken dabey gebrauchen.



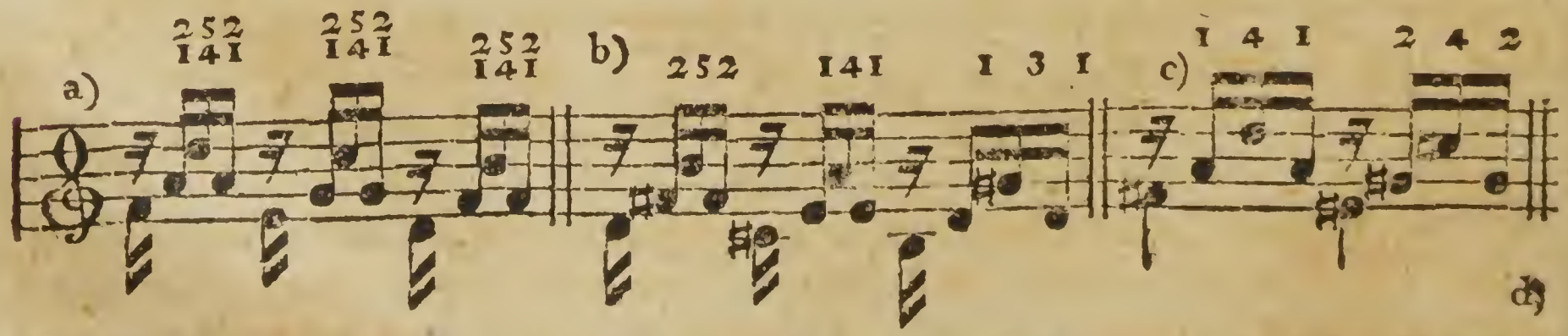
Zu der nachstehenden Stelle von Clementi möchte wohl die bey d) bezeichnete Fingersetzung — wo man bey jeder ersten Note einer Triole fortrücket, und einige Quarten mit dem zweyten und vierten, andere hingegen mit dem ersten und fünften Finger greift — wenigstens in Rücksicht des Vortrages die bessere seyn. Wiewohl Einige die bey e) angezeigte Applikatur zum Theil bequemer finden dürften. (Die durch kleine Noten angedeutete dritte Stimme gehört, wie sich dies von selbst versteht, für die linke Hand.)

Prestissimo.

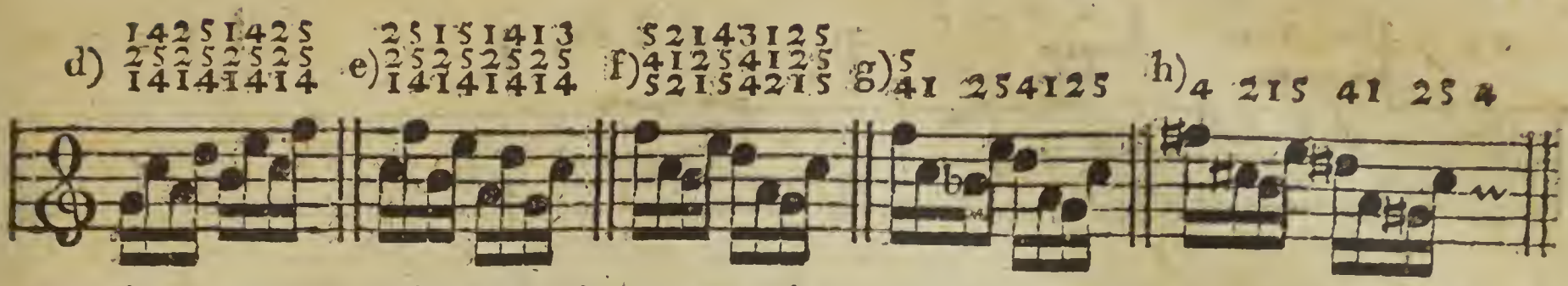


§. 201.

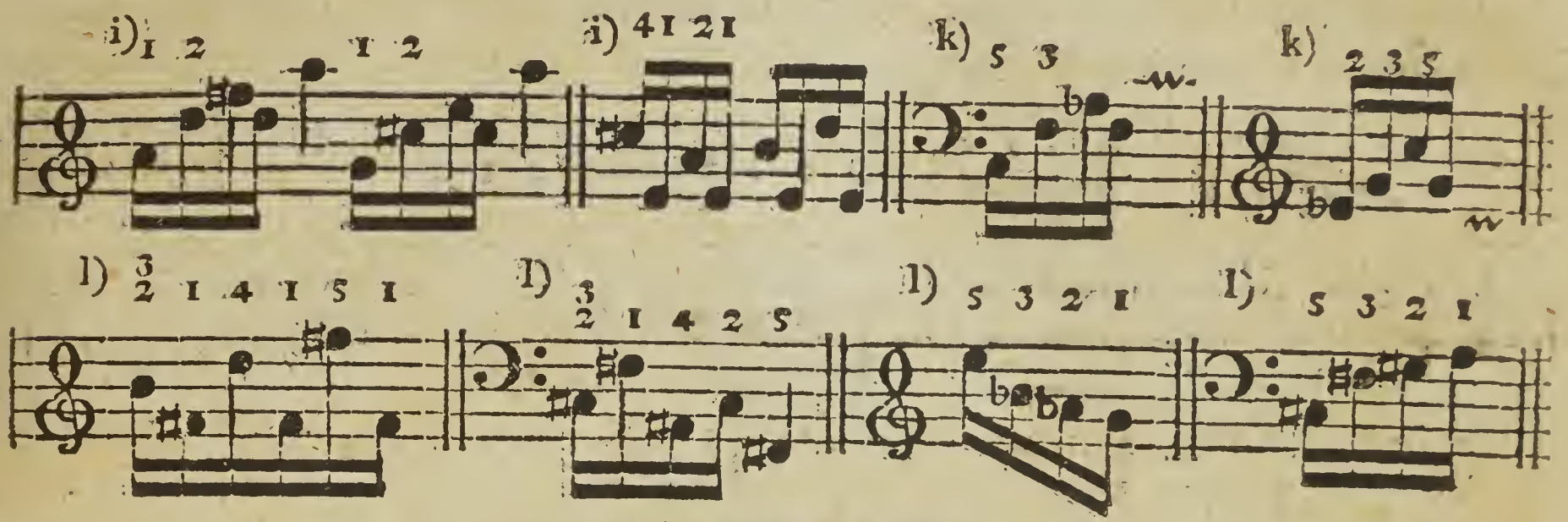
Folgen viele gebrochene Quarten in geschwinder Bewegung unmittelbar auf einander, so kann man sie insgesammt mit dem ersten und vierten, oder mit dem zweyten und fünften Finger greifen, besonders wenn kurze Pausen dazwischen stehen, und keine Obertasten untermischt sind, wie bey a); da man hingegen in dem Beyspiele b), wegen des his und gis, mit den Fingern abwechseln muß, und allenfalls $\frac{4}{2}$ gelegentlich einmal gebrauchen kann c). Zu den gebrochenen Quarten bey d) *) und e) giebt es mehr als Eine brauchbare Applikatur. Weniger Verschiedenheit findet alsdann statt, wenn Obertasten dabey vorkommen, wie in den Beyspielen g) und h).



*) Ohne eine dazu gesetzte dritte Stimme wird eine solche Reihe Quarten freylich nicht vorkommen; aber diese Beyspiele stehen auch bloß der Fingersetzung wegen da.

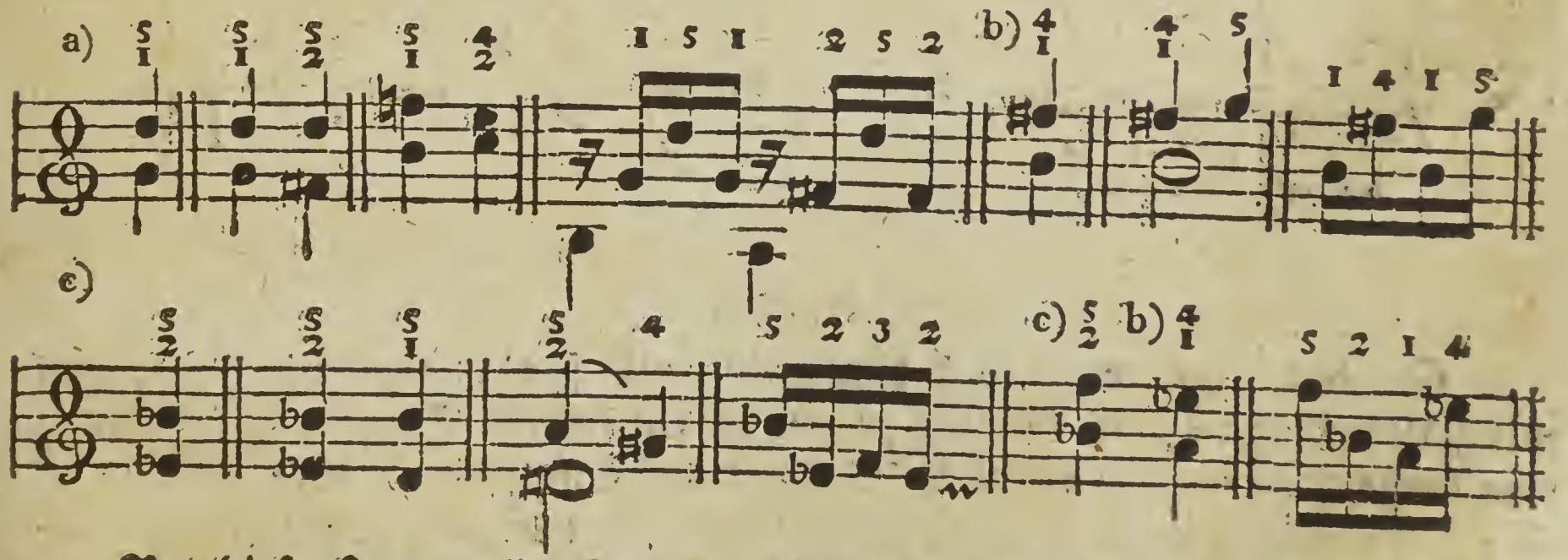


In gewissen Fällen muß man die Quarten sogar mit $\frac{2}{1}$ i), oder mit $\frac{5}{3}$ k) erreichen. Daß es aber auch bey gebrochenen Quarten zuweilen nöthig wird, den Daumen und den kleinen Finger auf eine Obertaste zu setzen, kann man aus den Beyspielen l) sehen.

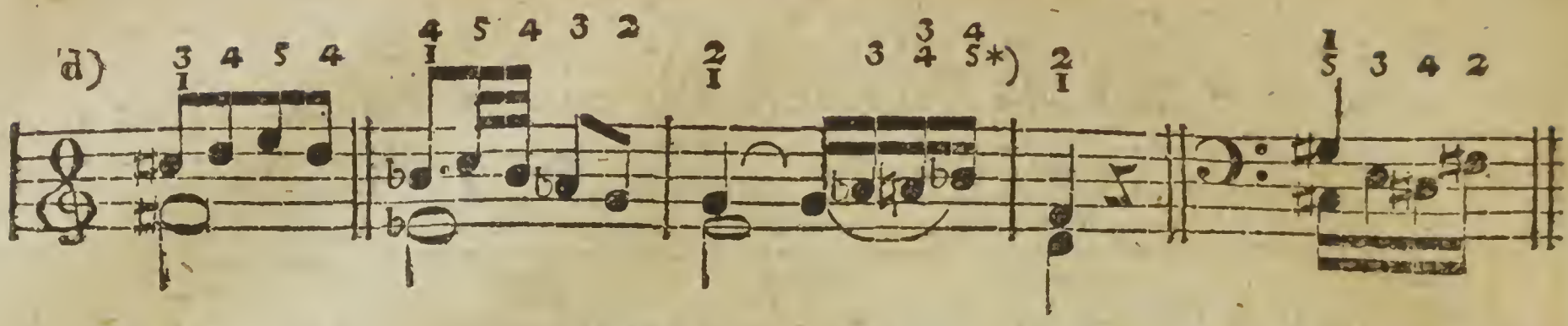


§. 202.

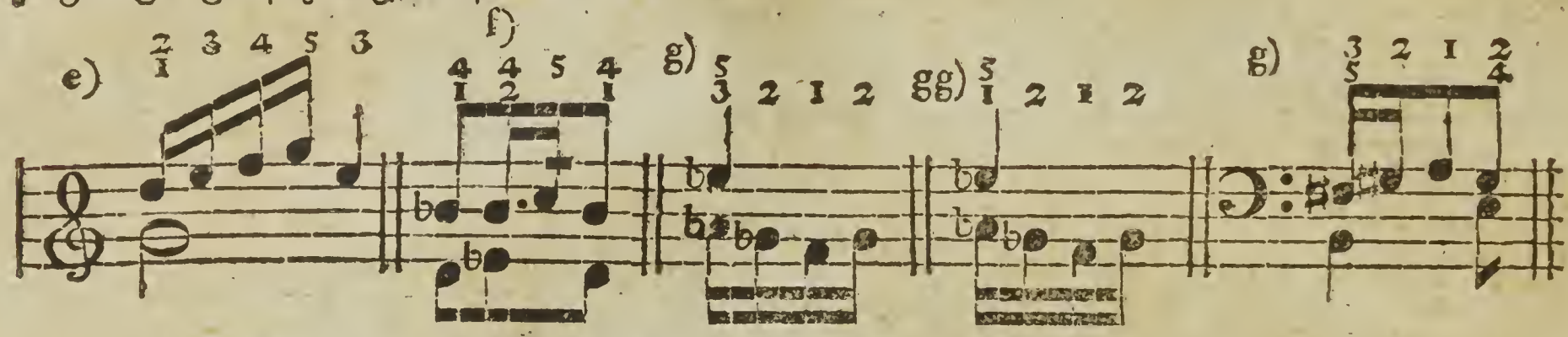
Quinten, sie mögen zugleich oder nach einander angeschlagen werden, greift man mit dem ersten und fünften a), oder mit dem ersten und vierten b), auch wohl mit dem zweyten und fünften Finger c).



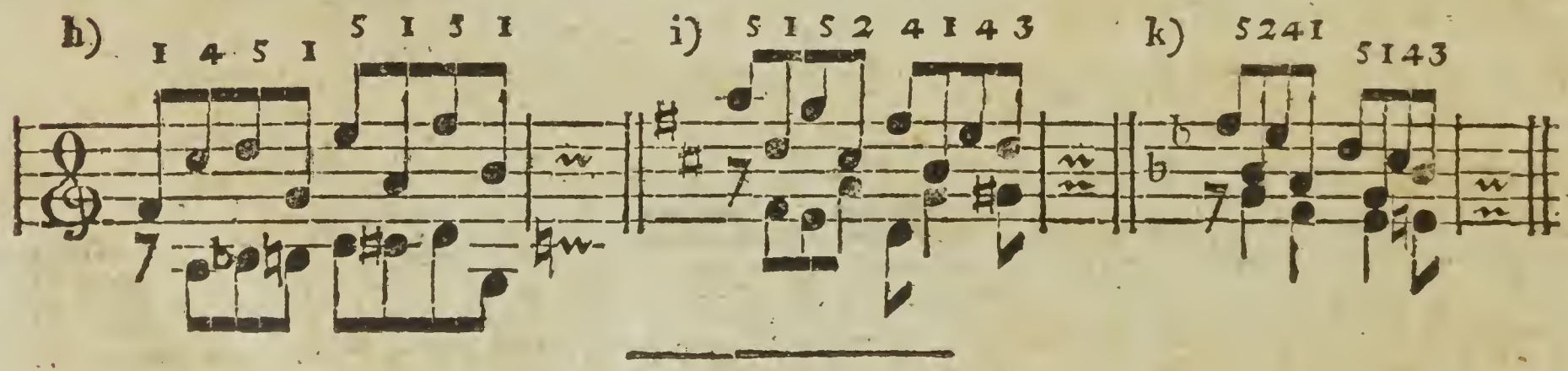
Bey diesen Intervallen kann man den kleinen Finger, so bald es nöthig ist, ohne Bedenken auf eine Obertaste setzen. In den folgenden Beyspielen muß sogar der Daumen (nebst dem dritten oder vierten Finger) dazu gebraucht werden.



Ja es giebt Fälle, in welchen man die Quinten, (besonders wenn mehrere Stimmen hinzu kommen,) nicht wohl anders, als mit dem ersten und zweyten e), mit dem zweyten und vierten f), oder auch mit dem dritten und fünften Finger g) greifen kann. Kindern müßte man jedoch die bey gg) angezeigte Fingersetzung verstatten.



Da es in der Komposition nicht erlaubt ist, mehr als Eine reine Quinte unmittelbar nach einander folgen zu lassen, so wäre es auch überflüssig, Regeln zu geben, welche Finger man bey solchen Quinten gebrauchen müsse. Aber mehrere gebrochene Quinten, wie die hier bey h) i) und k), kommen zuweilen in gemäßigter Bewegung vor, und werden mit den angezeigten Fingern gegriffen. (Die tiefern Noten sind in diesen Beyspielen für die linke Hand bestimmt.)

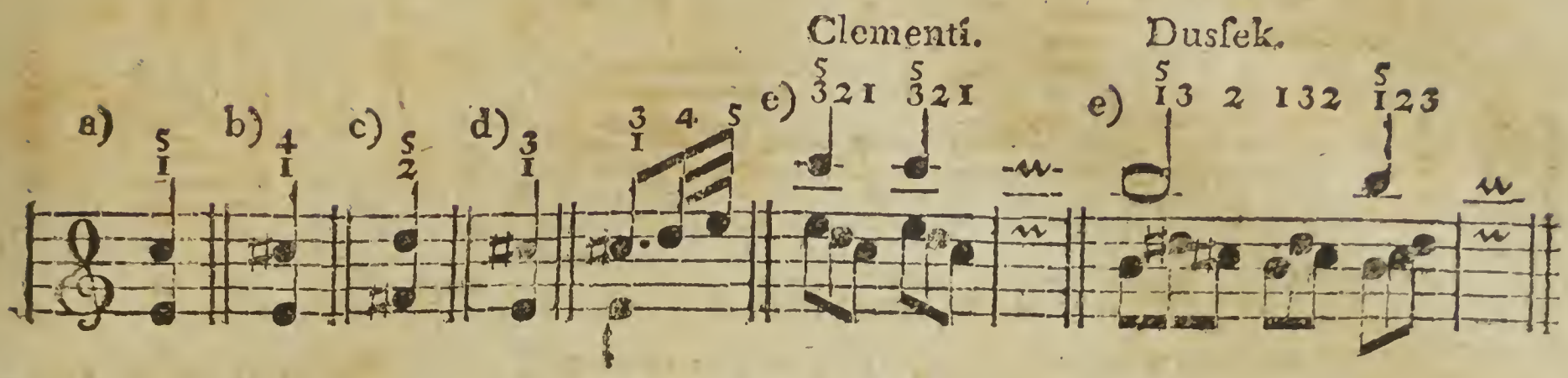


§. 203.

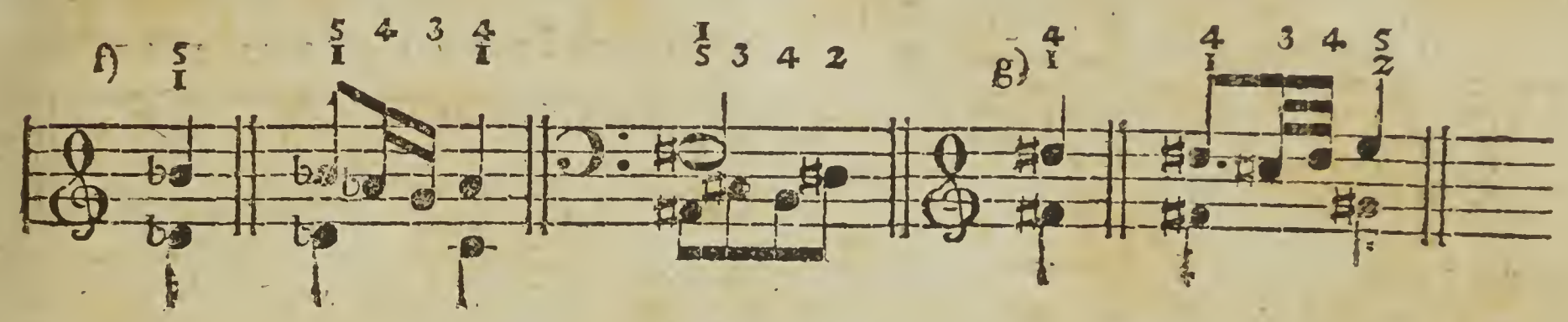
Sexten greift man nach Umständen mit $\frac{5}{1}$ a), oder mit $\frac{4}{1}$ b), auch mit $\frac{5}{2}$ c) und mit $\frac{3}{1}$ d); wiewohl zu den beyden letztern Spannungen schon etwas lange Finger erforderlich sind. In den Beyspielen e) wird es sogar nöthig, die Sexten mit dem dritten und fünften Finger zu greifen. Daß solche Stellen nicht für Kinder geschrieben sind, bedarf keiner Erinnerung.

a)

*) Eine Modeverzierung.

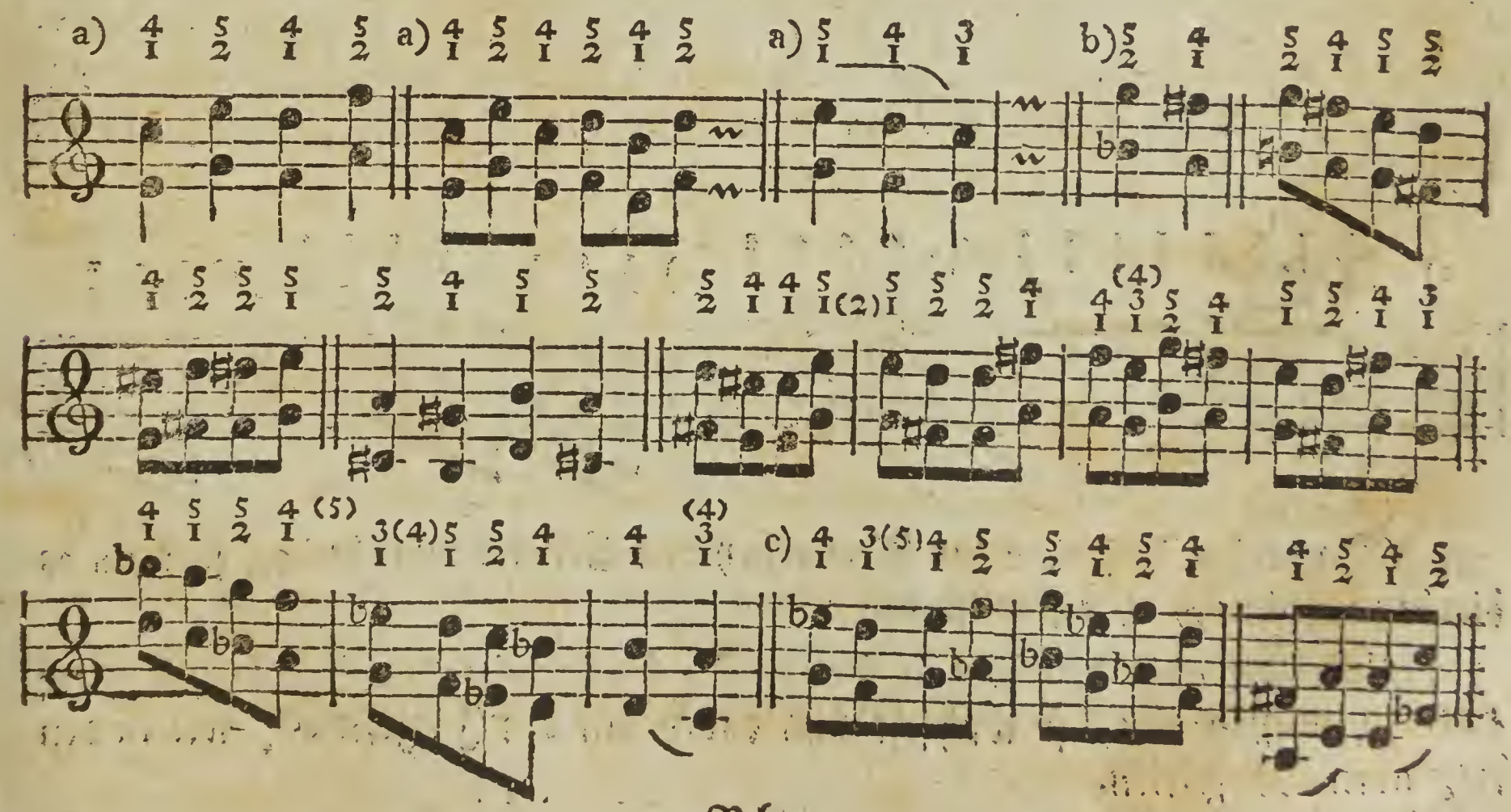


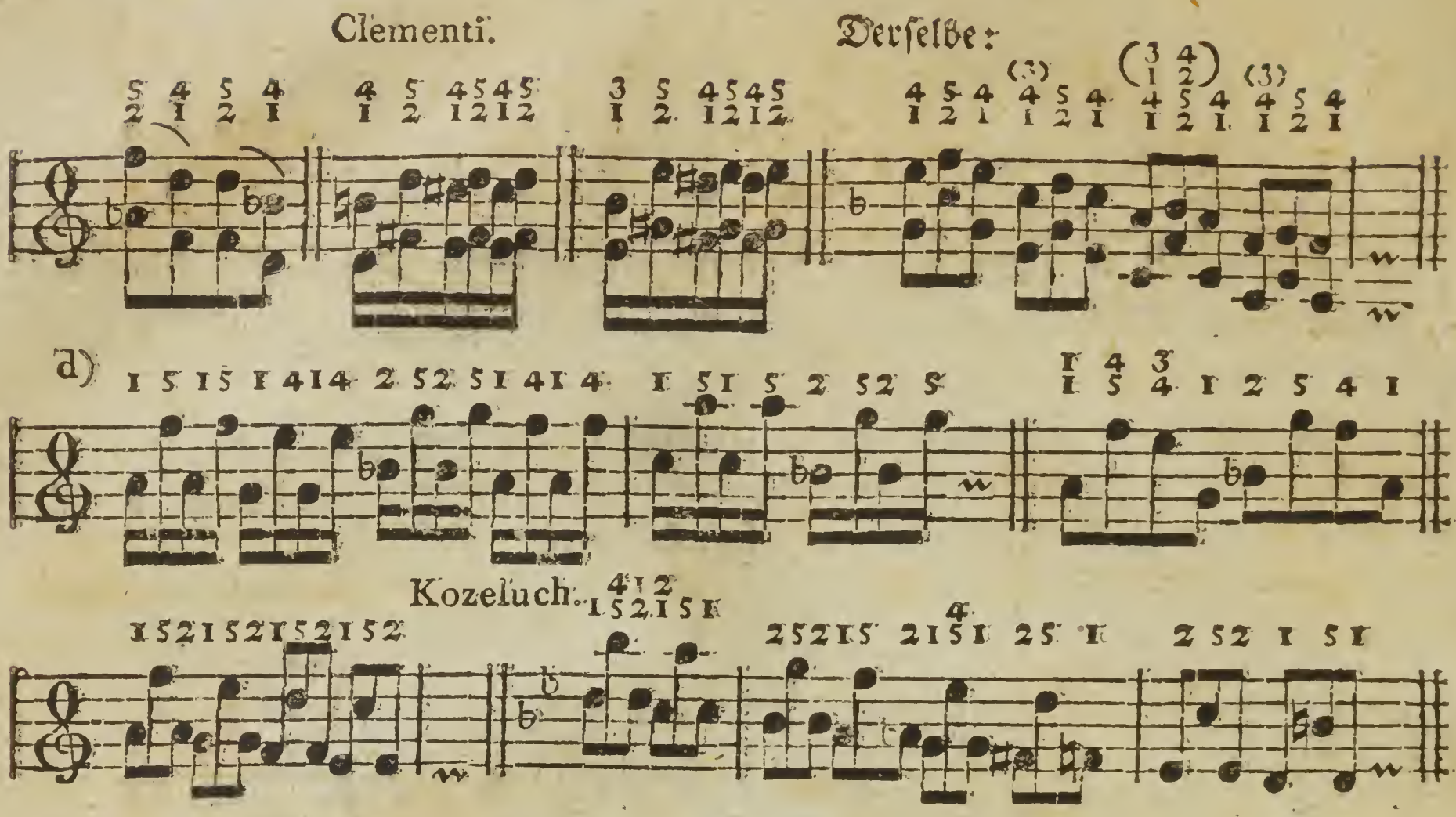
So viel sichs vermeiden läßt, setzt man auch bey Sexten den Daumen nicht auf eine Obertaste, der kleine oder der vierte Finger müßte denn, wie hier bey f) und g), ebenfalls darauf zu stehen kommen.



§. 204.

Bey mehreren unmittelbar auf einander folgenden Sexten wechselt man mit den Fingern ab a), besonders wenn Obertasten untermischt sind, wie in den Beyspielen b) und c).

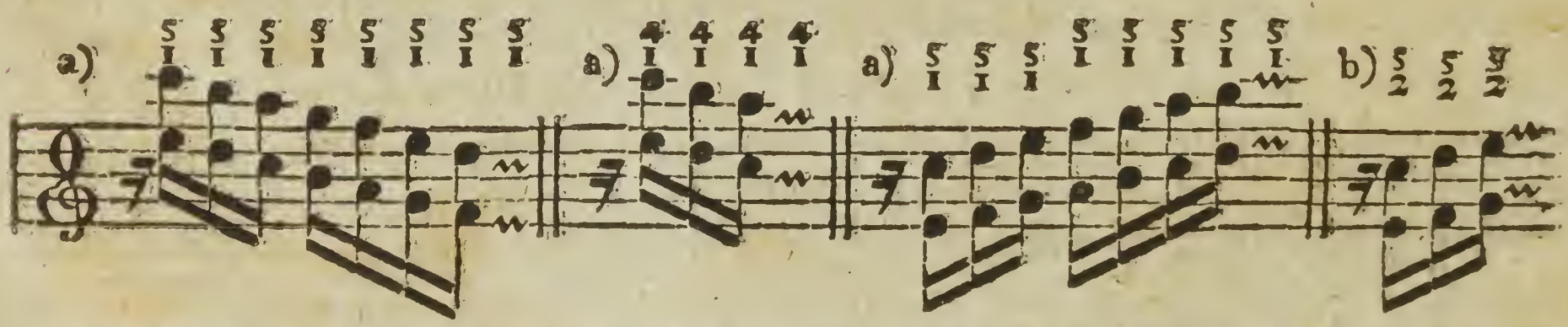




Aus einigen oben unter b) und c) enthaltenen Stellen sieht man, daß in gewissen Fällen (außer dem Abwechseln) das Fortsetzen mit einem Finger, auch wohl mit beyden zugleich, nicht bequem zu vermeiden ist.

§. 205.

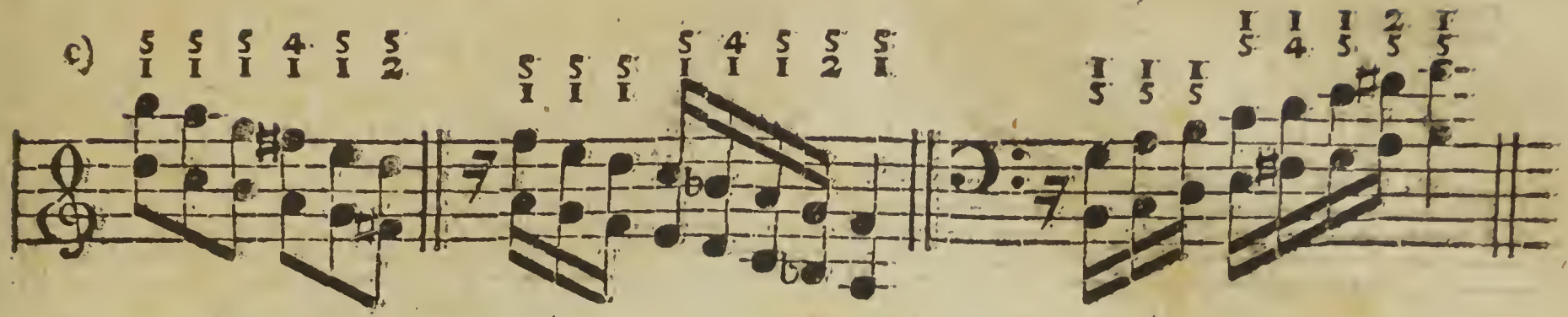
Wenn in geschwinder Bewegung mehrere, nicht zu schleifende, Sexten ohne Obertasten stufenweise auf einander folgen, so kann man sie alle, ohne abzuwechseln, mit den bey a) vorgeschriebenen Fingern, allenfalls auch mit $\frac{5}{2}$ greifen b). Doch scheint mir die Applikatur bey a) besser zu seyn, als die bey b).



(Da dieses Fortsetzen der Finger bey den Terzen erlaubt ist, so kann es hierbey wohl noch eher statt finden.)

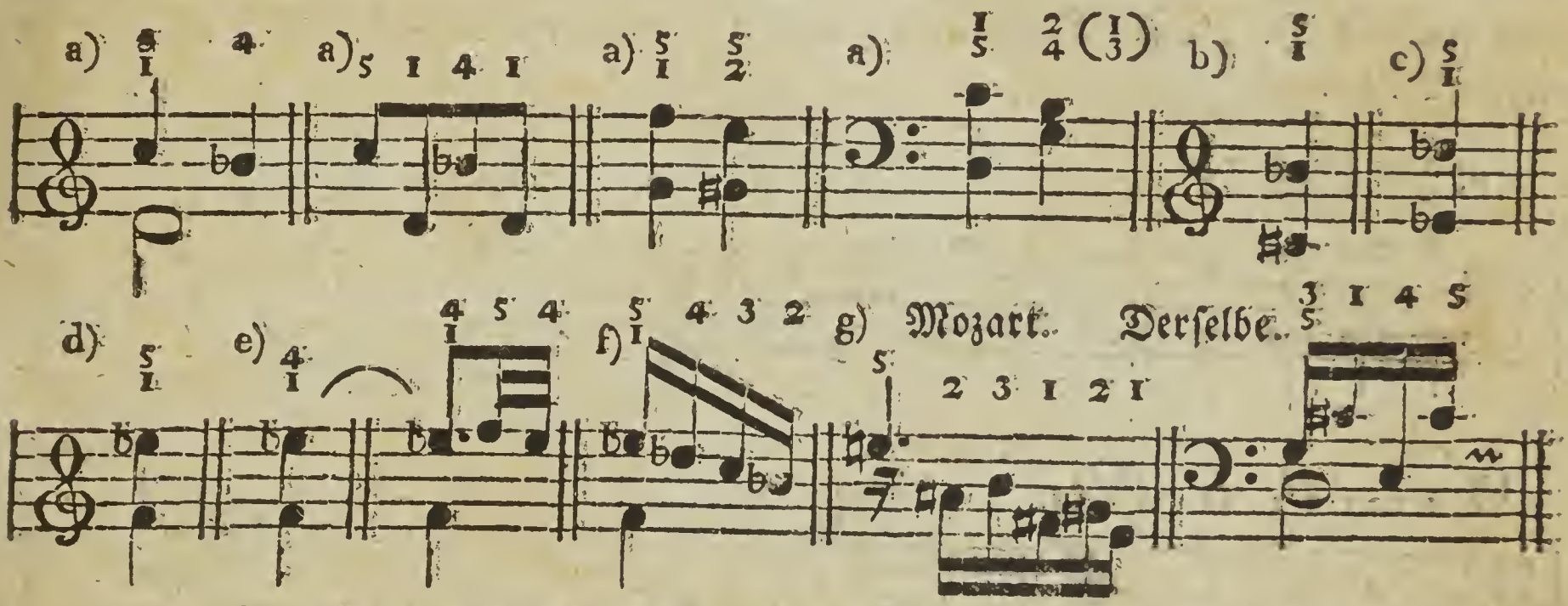
Kommen aber bey solchen stufenweise fortschreitenden Sexten mit unter auch Obertasten vor, so wechselt man dabey mit den Fingern ab, wie in den folgenden Beyspielen.

c)

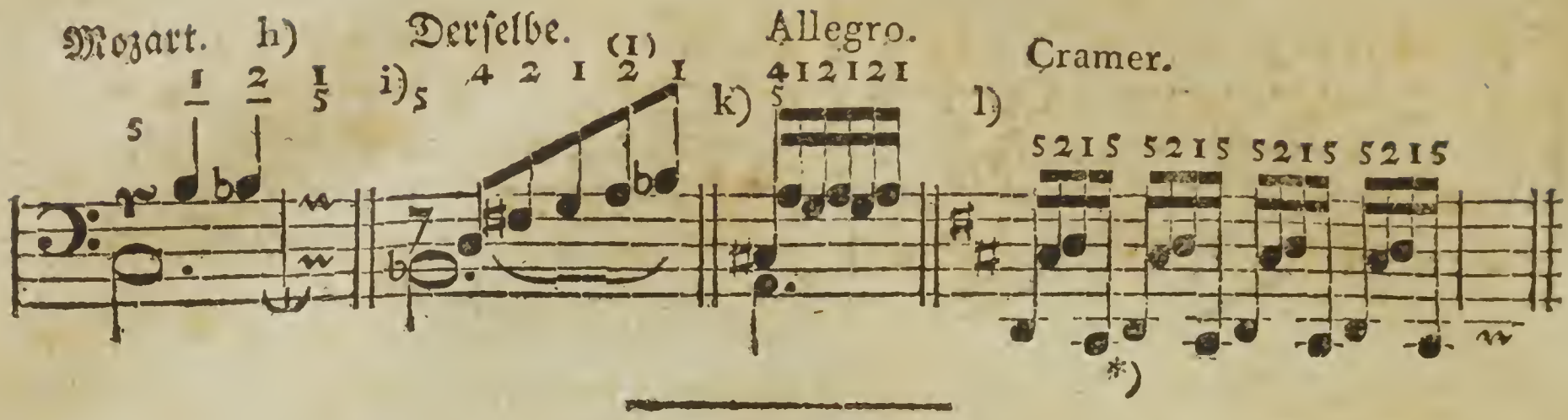


§. 206.

Septimen greift man mit dem ersten und fünften Finger a). Dies ist sogar alsdann noch erlaubt, wenn der Daumen oder der kleine Finger dabey, wie in den Beyspielen b) c) d) e) f) und g), auf eine Obertaste zu stehen kommt.

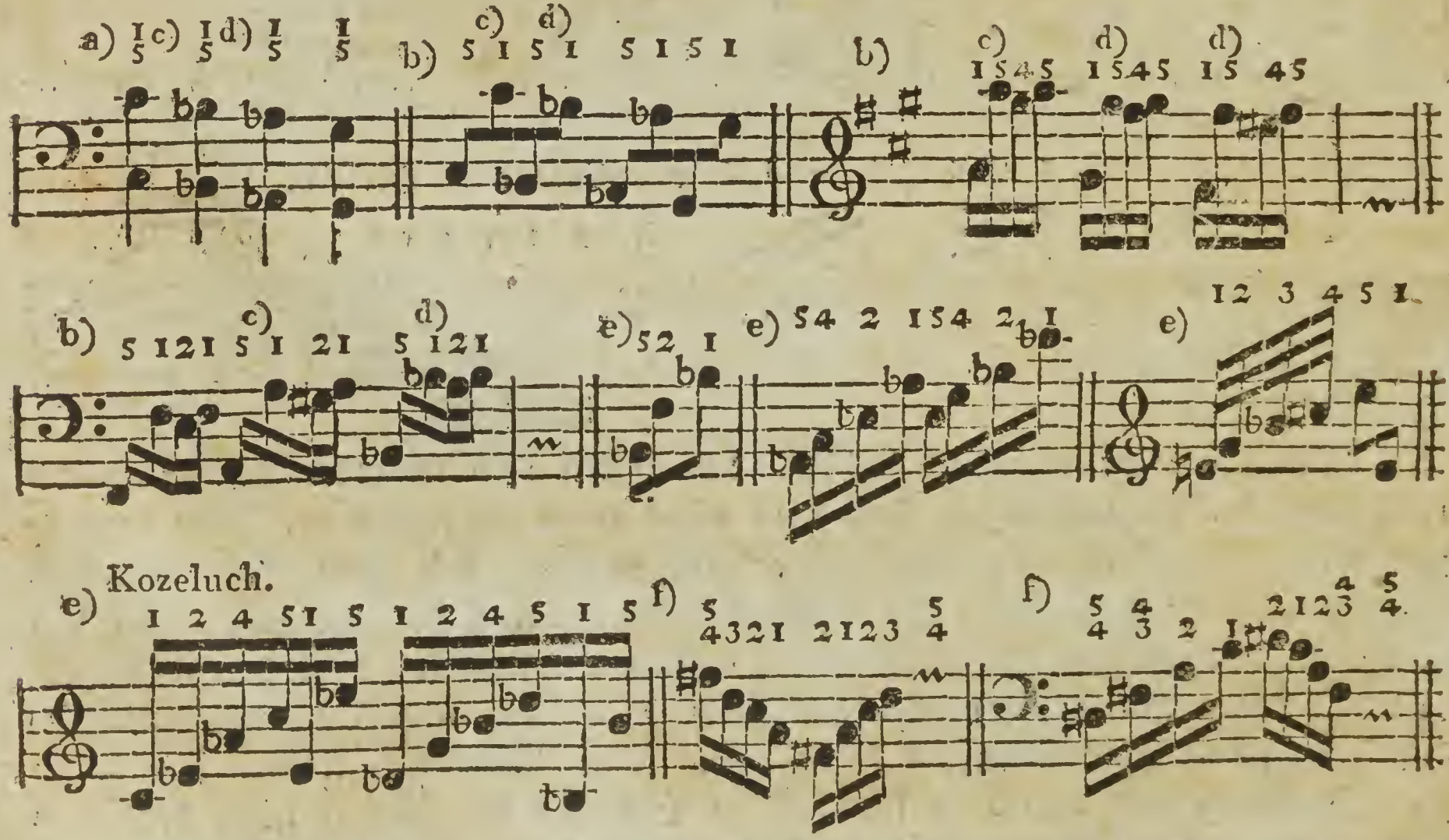


Bey d) wäre es jedoch besser, den ersten und vierten Finger zu gebrauchen e), vorausgesetzt, daß dies nicht durch die Folge der Töne verhindert wird, wie bey f). Wer lange Finger hat, der greift die Septimen nach Umständen wohl mit $\frac{5}{2}$, besonders wenn eine Obertaste dabey ist, wie in dem nachstehenden Beyspiele h). Solche Spannungen werden besonders mit der linken Hand öfter nöthig. Dies ist z. B. in den beyden unter h) und i) eingerückten Stellen der Fall; wenn man anders den tiefern Ton gehörig aushalten, und dabey in der höhern Stimme den Finger nicht fortsetzen will. Da von Kindern ähnliche Spannungen nicht zu verlangen sind, so muß man ihnen das Fortsetzen des Daumens, in dem Beyspiele k) hingegen das zu zeitige Abheben des kleinen Fingers erlauben, weil hierbey das öftere Fortsetzen des Daumens nicht geschwind genug möglich wäre. Von zwey Uebeln wählt man aber lieber das kleinere; und dies ist im vorliegenden Falle unstreitig das zu zeitige Abheben des fünften Fingers.



§. 207.

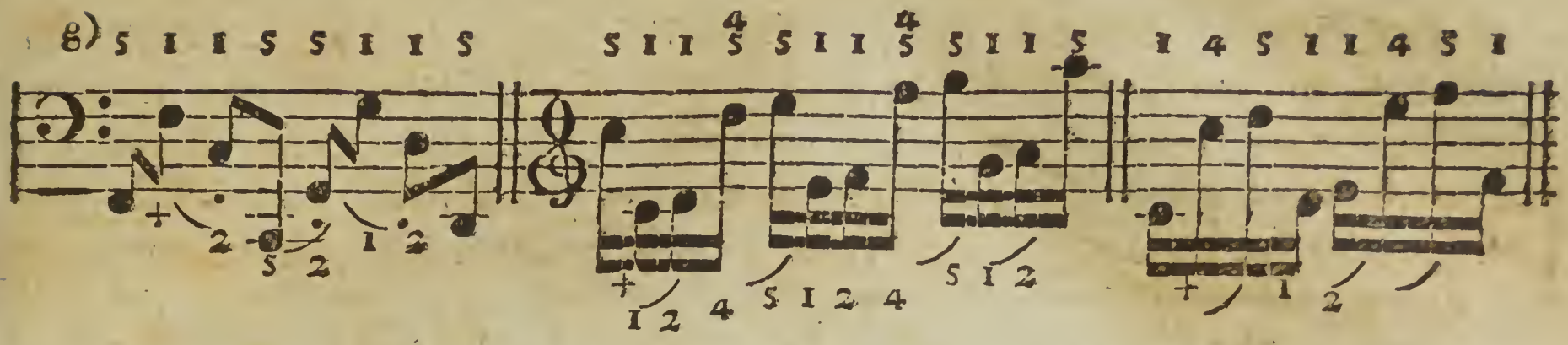
Oktaven, sie mögen zugleich a) oder nach einander b) angeschlagen werden, auf Unter- c) oder Obertasten d) fallen, greift man mit dem Daumen und mit dem kleinen Finger, wenn auch einige Töne dazwischen eingeschaltet sind e). Eine Ausnahme hiervon machen jedoch die unter f) enthaltenen Stellen.



Das Fortsetzen eines Fingers ist sogar bey verschiedenen unmittelbar nach einander folgenden gebrochenen Oktaven (Oktavensprüngen) unvermeidlich, wie in den nachstehenden Beyspielen.

g)

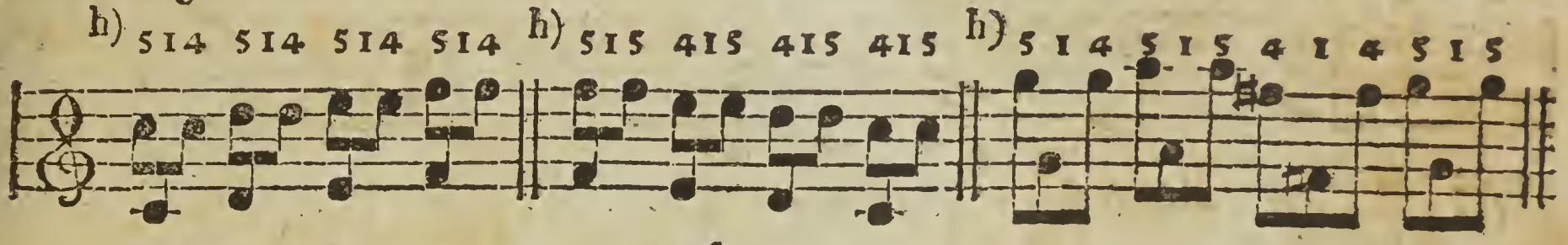
*) Mir scheint es, daß diese Stelle — die auch unter den Noten stehen könnte — in geschwinder Bewegung mit der oben angezeigten Fingersetzung, nämlich vermittelst des Abgleitens, (S. 156.) am sichersten heraus zu bringen sey.



(Wäre aber der bey + bemerkte Vortrag verlangt, so müßte man etwa die unter den Noten angezeigte Fingersetzung wählen.)

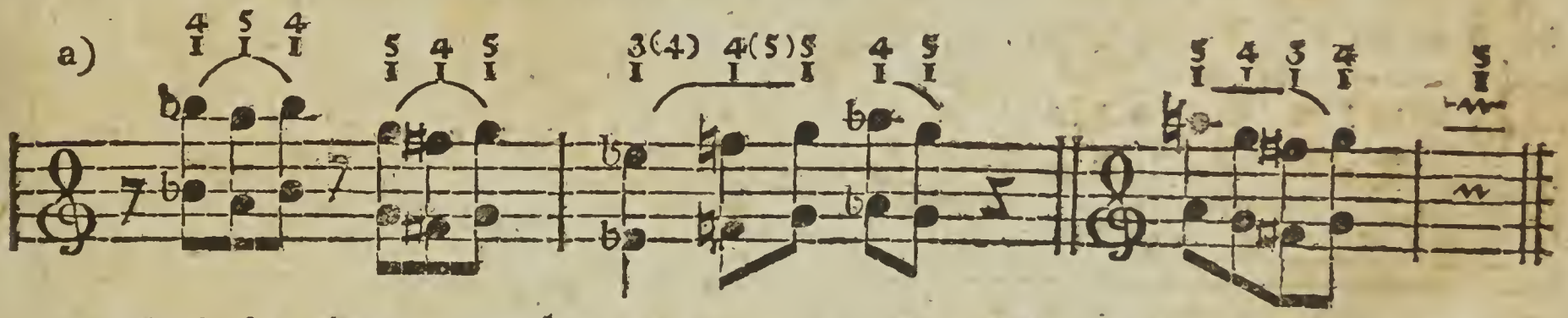
In den nachstehenden Beyspielen h) halte ich die vorgeschriebene Applikatur für besser, als das Fortsetzen des fünften Fingers vor dem jedesmaligen Oktavensprunge.

Allegro.

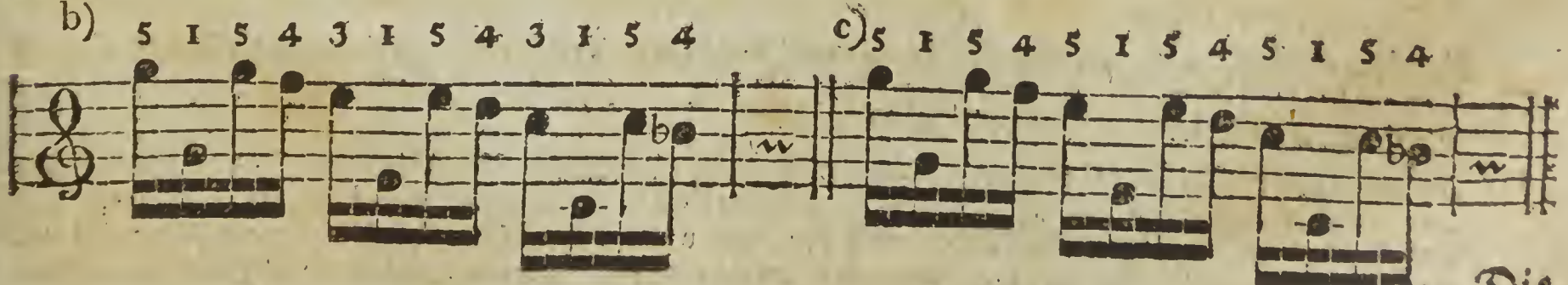


§. 208.

Wer lange Finger hat, der erreicht die Oktaven nicht nur mit $\frac{4}{1}$, sondern auch wohl mit $\frac{3}{1}$. Dadurch gewinnt bey den folgenden gezogenen Stellen in langsamer Bewegung der Vortrag unleugbar.

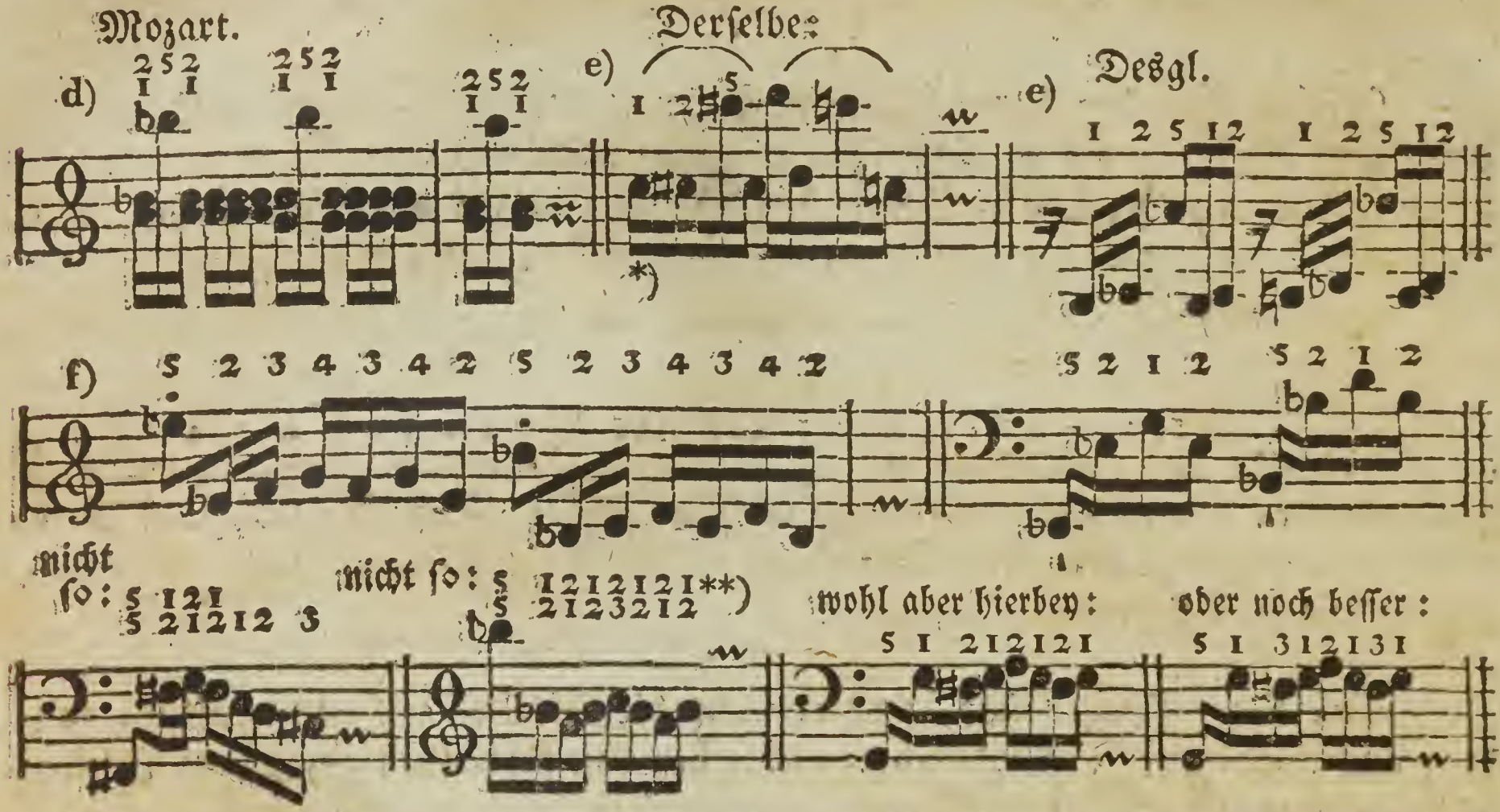


Auch bey Oktavensprüngen in geschwinder Bewegung ist die Applikatur mit dem ersten und dritten Finger oft vortheilhaft zu gebrauchen. Die nachstehende Stelle z. B. kann mit der bey b) angezeigten Fingersetzung besser und zusammenhängender heraus gebracht werden, als vermittelst der Applikatur bey c).

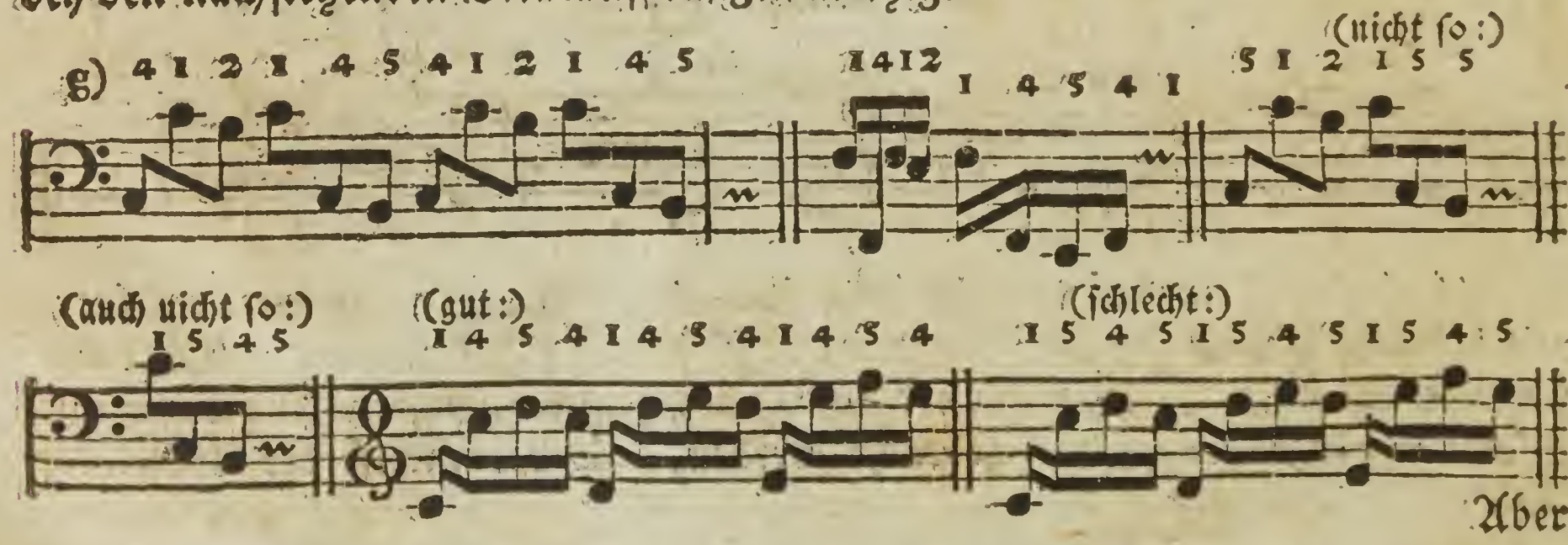


Die

Die Spannung mit $\frac{3}{1}$, so ungewöhnlich sie auch seyn mag, ist unstreitig bequemer, als die mit $\frac{5}{2}$; welche letztere doch bey Oktavensprüngen von den Mehrsten erlaubt, und unter andern in dem Beyspiele d) durchaus nothwendig wird. Auch sogar bey bloß einstimmigen Stellen e), besonders wenn man Zeit zum Fortrücken der Hand hat, wie bey f), kann sie mit Vortheil gebraucht werden.



Das oben erwähnte Spannen mit dem ersten und vierten Finger ist auch bey den nachstehenden Oktavensprüngen nöthig.



Aber

*) Wer kurze Finger hat, für den dürfte es wohl bequemer seyn, bey dieser zu schleifenden Stelle den zweyten Finger etwas weit hinten auf die Taste c zu setzen, und sodann das cis mit dem Daumen zu greifen.

**) Milchmeyer schreibt zwar S. 15. seiner mehrmals genannten Anweisung: „Dergleichen Gänge werden nun in allen 24 Tonarten, und auf allen Tasten mit den nämlichen Fingern gemacht, wenn man gezwungen ist, von der zuletzt gespielten Note auf eine weit entfernte zurück zu kommen." Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, daß diese (durch die obere Reihe Ziffern angedeutete) Applikatur in jedem Falle bequem und anwendbar sey.

Aber in den folgenden Stellen greift man die Oktaven mit dem ersten und fünften Finger.

h) 5 1 2 1 5 4 5 12 1 54 1 5 1 21 5 12 13 142 5 1 31 21 31

5 1 21 5 121 5 1 21 5 121 5 1 2 4 3414 21 51 4

---

§. 209.

Nonen und Decimen ꝛc. die überhaupt selten vorkommen, und nicht Jedermanns Sache sind, werden natürlicher Weise, ohne Rücksicht auf Ober- oder Untertasten, mit dem Daumen und mit dem kleinen Finger gegriffen, wie in den nachstehenden Beyspielen.

4 4 4 5 5 I*) 1 5 1 5 1 5 1 5*) 1 3 5 1 2

1 1 1 1 4 5 1 3 5 1 5 1 5 1 5 1

Haydn. 3 1 3 2 1 2 Derselbe.

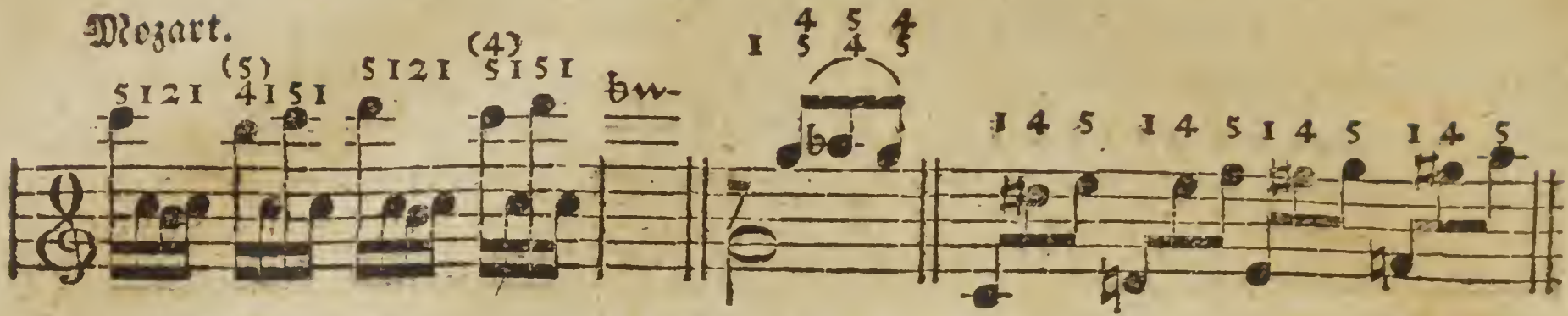
25 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 5 5 3 2123 1

p **) Mo-

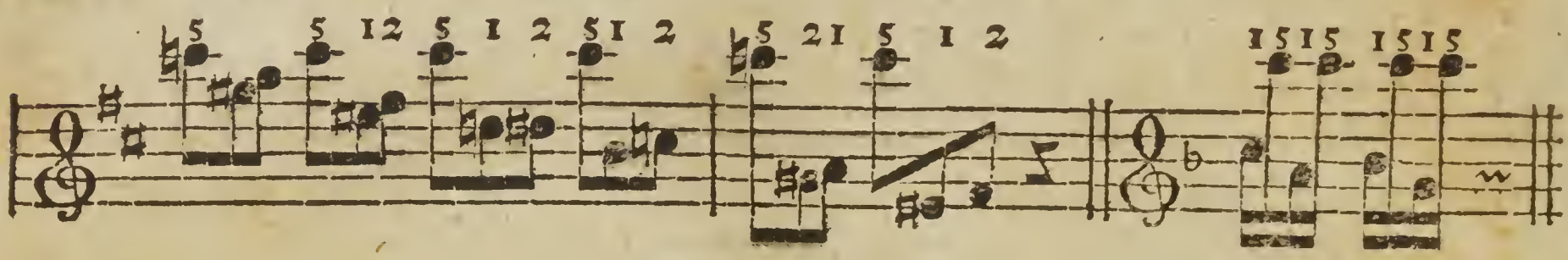
*) Mit kurzen Fingern sind freylich ähnliche Spannungen nicht heraus zu bringen; indeß würde ich doch rathen, solche Stellen fleißig zu spielen, weil man durch viele Uebung etwas weiter spannen lernt, oder wenigstens mehr Sicherheit im Springen bekommt.

**) Für die linke Hand.

Mozart.



Mozart. Allegro.

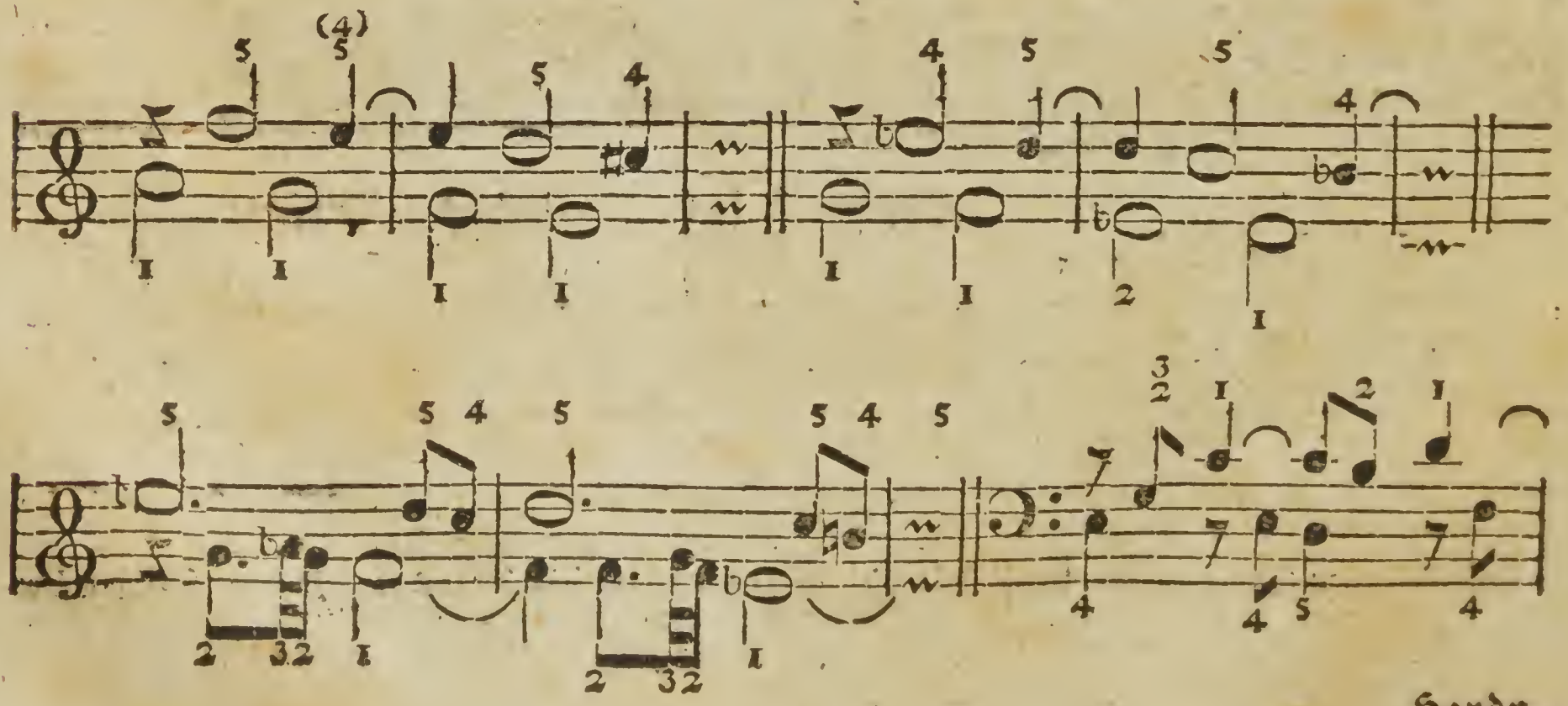


Wer sehr lange Finger hat, der erreicht die Nonen wohl mit $\frac{4}{1}$ oder mit $\frac{3}{1}$. Es wäre überflüssig, hierüber noch Regeln zu geben, da bey diesen Intervallen größtentheils alles bloß auf das Spannen oder Springen ankommt.

---

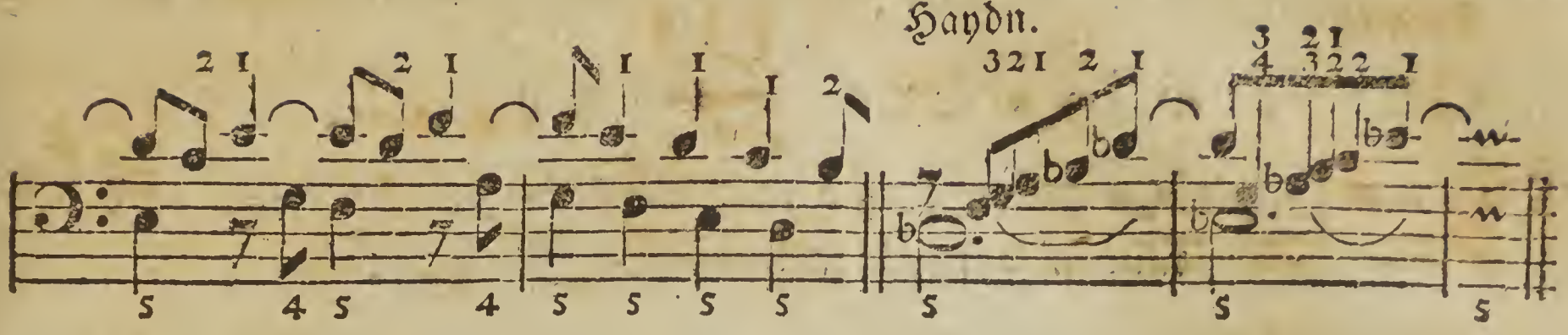
§. 210.

Ich habe schon einigemal gesagt, daß man in verschiedenen Fällen die zweyte Regel (§. 162.) übertreten, und diesen oder jenen Finger von einer Taste zur andern fortsetzen muß. Am häufigsten wird dieses Fortsetzen bey Bindungen nöthig, weil hierbey oft keine andere, oder wenigstens keine bessere Fingersetzung möglich ist. Z. B.



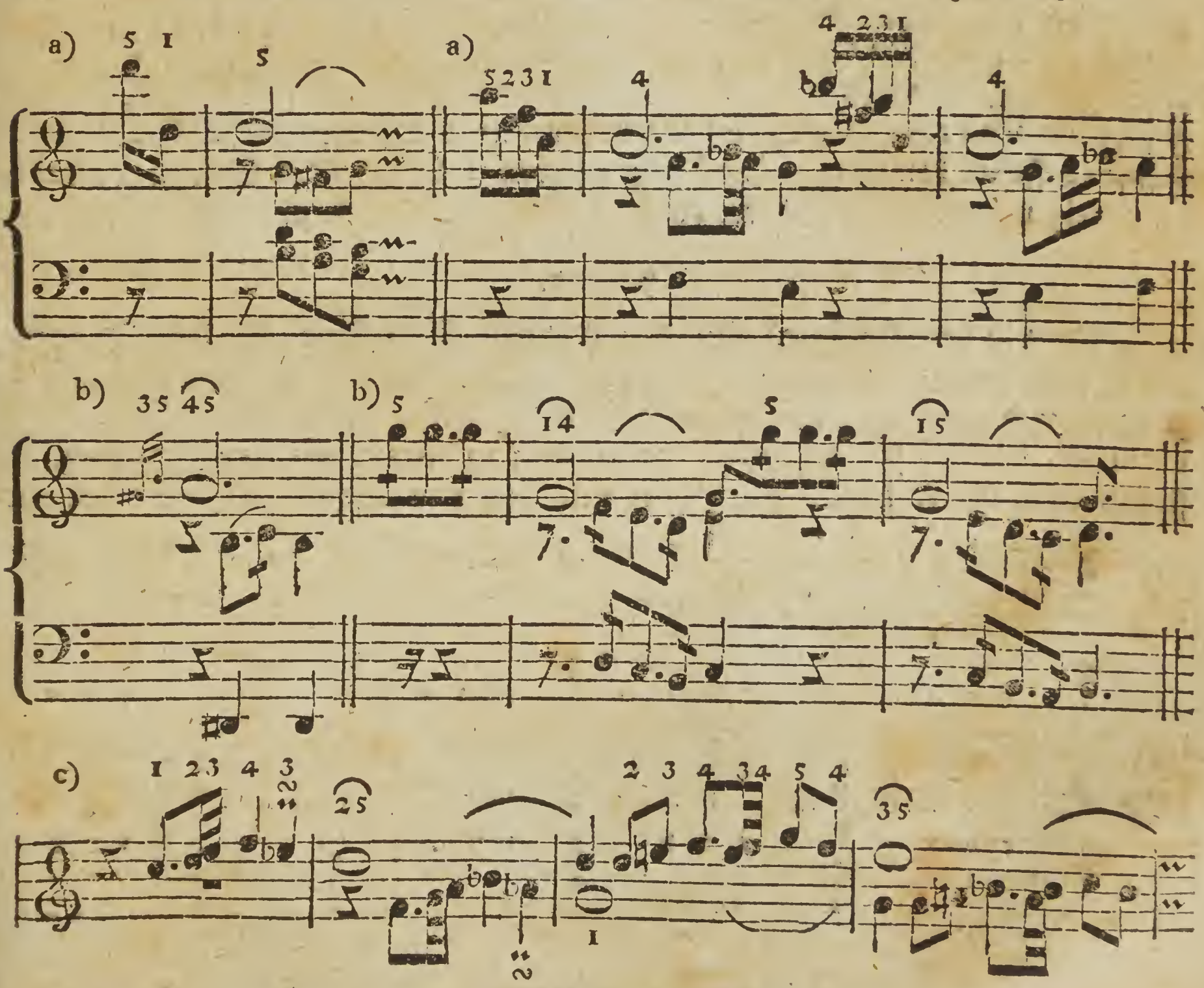
Haydn.

Haydn.



§. 211.

Da es nach §. 169. und 170. schon bey einstimmigen Stellen erlaubt ist, einen Finger einzusetzen, oder den auf der Taste stehenden durch einen andern abzulösen, so versteht es sich, daß diese beyden Hülfsmittel bey Doppelgriffen um so viel eher erlaubt seyn müssen. In den folgenden Beyspielen a) ist das Einsetzen, bey b) und c) aber das Ablösen schlechterdings nothwendig.



Vierter Abschnitt.

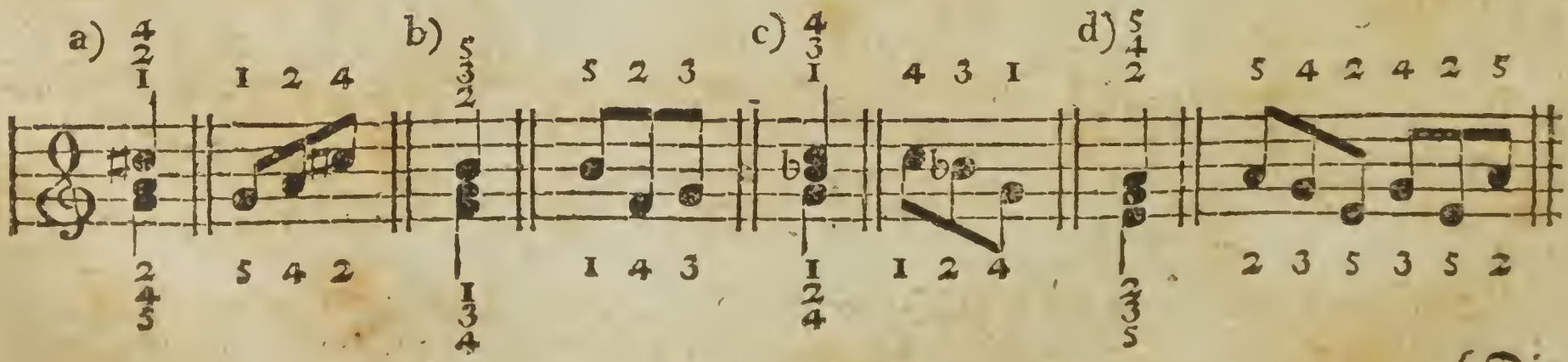
Von der Fingersetzung bey drey- und vierstimmigen Sätzen, und von einigen daraus entstandenen Passagen.

§. 212.

Bey den drey- und vierstimmigen Griffen hat man weit weniger zu merken, als bey den im vorhergehenden Abschnitte angezeigten zweystimmigen Sätzen, weil nämlich die Fingersetzung bey mehrstimmigen Griffen größtentheils durch die Umstände so bestimmt wird, daß nur wenige Verschiedenheiten möglich sind, und folglich nicht viele Regeln dabey statt finden. Man merke sich vorläufig, daß bey denjenigen drey- und vierstimmigen Griffen, welche in dem Umfange (Bezirke) einer Quarte oder Quinte enthalten sind, der kleine Finger, vorzüglich aber der Daumen ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden darf, es müßten denn beyde genannte Finger zugleich auf Obertasten zu stehen kommen. Die übrigen dabey zu befolgenden Regeln werde ich da anzeigen, wo ein besonderer Fall die Veranlassung dazu giebt.

§. 213.

Drey in dem Umfange einer Quarte enthaltene Töne, die zugleich angegeben werden, greift man in der rechten Hand, wie bey a), mit dem ersten, zweyten und vierten, oder mit dem zweyten, dritten und fünften Finger b), wenn sich nämlich der höchste Ton zu dem mittlern wie eine Terz verhält; stehen aber die tiefern beyden Töne eine Terz von einander ab, so gebraucht man $\frac{4}{3}\,\frac{}{1}$ c), oder $\frac{5}{4}\,\frac{}{2}$ d).*) Mit eben den Fingern werden auch die daraus entstandenen gebrochenen Sätze gespielt.

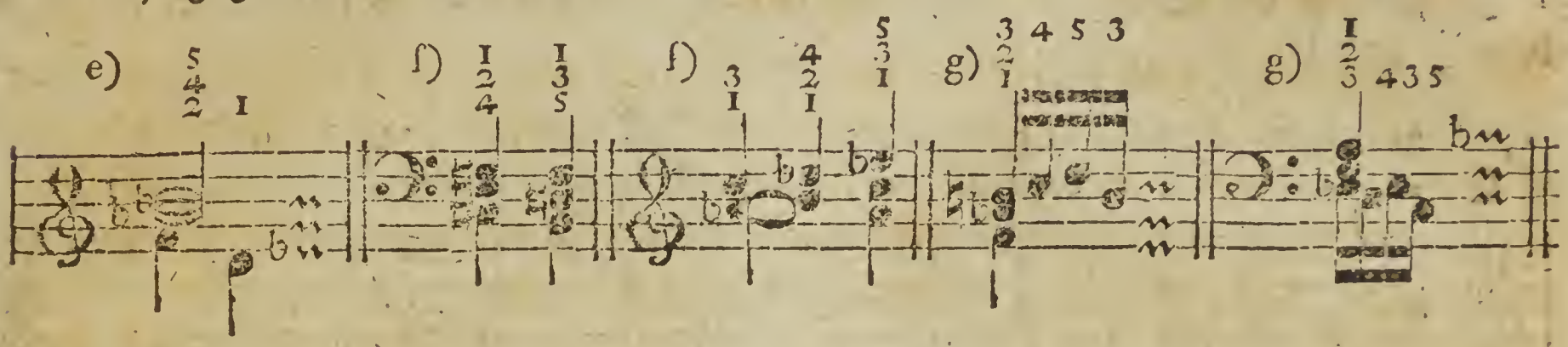


(Die

*) Der Kürze wegen werde ich, anstatt der weitläuftigen Anzeige: mit dem ersten, dritten und vierten Finger ꝛc. bloß die Ziffern wählen, und auch das: wie bey ꝛc. weglassen.

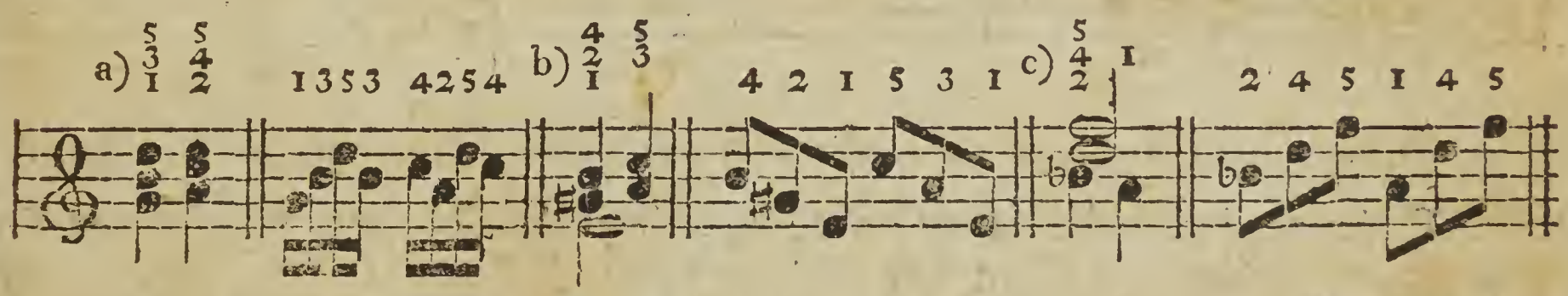
(Die Applikatur für die linke Hand habe ich unter den Noten bemerkt; doch kann die Folge der Töne auch hierbey eine Abänderung in der Fingersetzung nöthig machen.)

Bey den folgenden und diesen ähnlichen Fällen ist es erlaubt, den kleinen Finger e) oder den Daumen f) auf eine Obertaste zu setzen. In den Beyspielen g) muß man sogar zu dreyen in dem Umfange einer Quarte enthaltenen Tönen, gegen die obige Regel, drey zunächst liegende Finger gebrauchen.

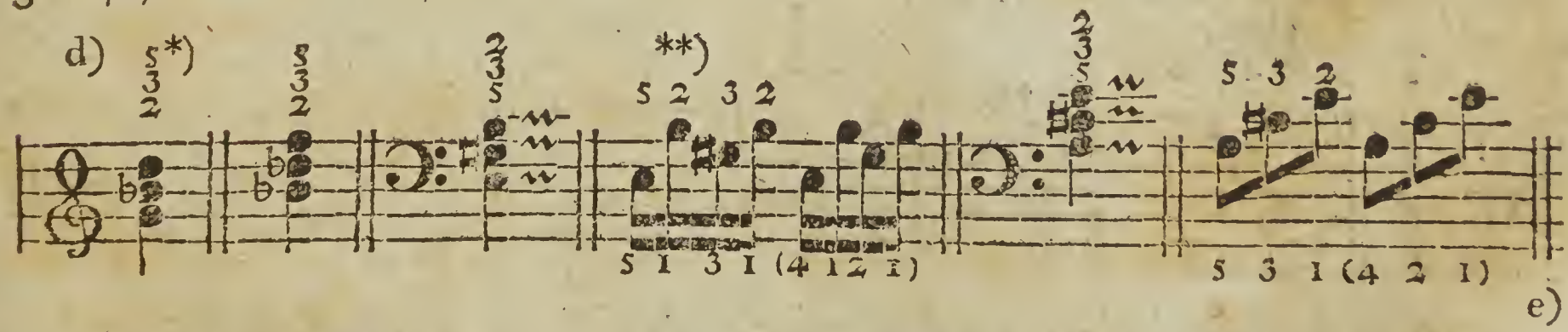


§. 214.

Drey in dem Bezirke einer Quinte, und zwar terzenweise von einander abstehende Töne greift man mit $\frac{5}{3}{}_{1}$ a), mit $\frac{4}{2}{}_{1}$ b), oder mit $\frac{5}{4}{}_{2}$ c), diese Akkorde mögen nun zugleich, oder nach einander angegeben werden.

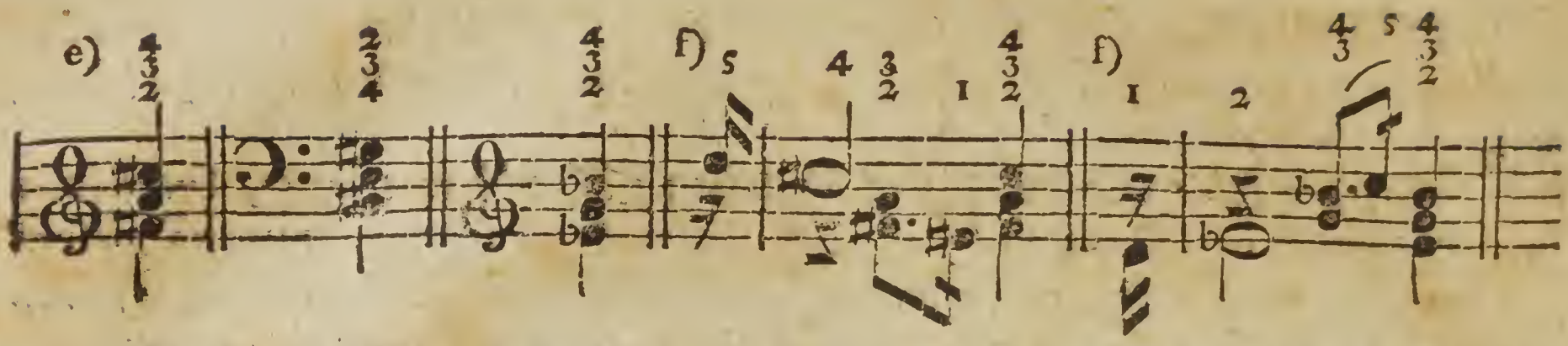


Auch die Fingersetzung bey d) ist nicht ganz ungewöhnlich. Die übrigens eben nicht zu empfehlende Applikatur in dem Beyspiele e), auf der folgenden Seite, dürfte nur etwa in Fällen von der unter f) angezeigten Art zu entschuldigen seyn.

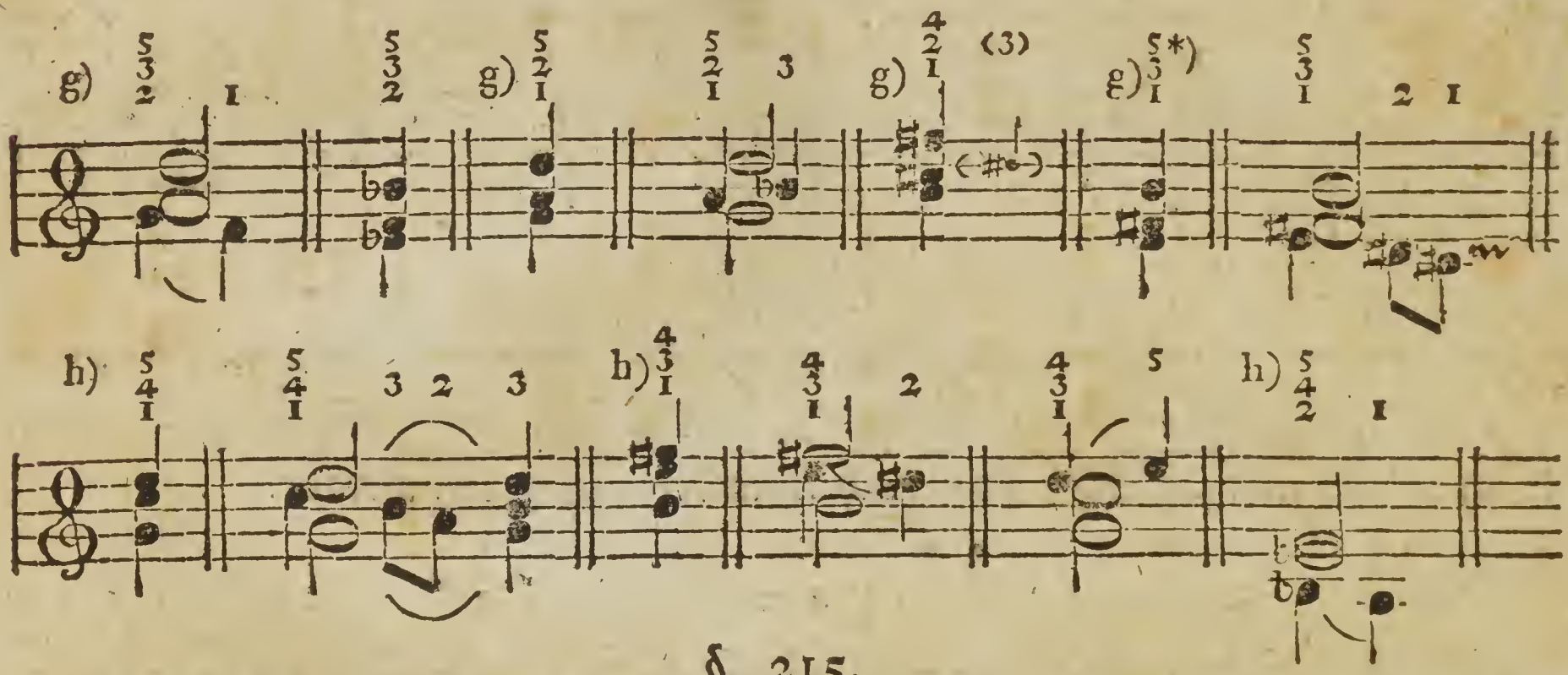


*) Marpurg erklärt, in der Kunst das Clavier zu spielen ꝛc. S. 46. diese Applikatur ohne Einschränkung für falsch; Bach hingegen erlaubt sie deswegen, weil die Obertaste am bequemsten mit dem dritten Finger angeschlagen wird.

**) Es schien mir nöthig, den Klavierspieler auch mit der Fingersetzung bey den, wenigstens noch vor kurzem so allgemein beliebten, und fast bis zum Ekel gemißbrauchten Harfenbässen bekannt

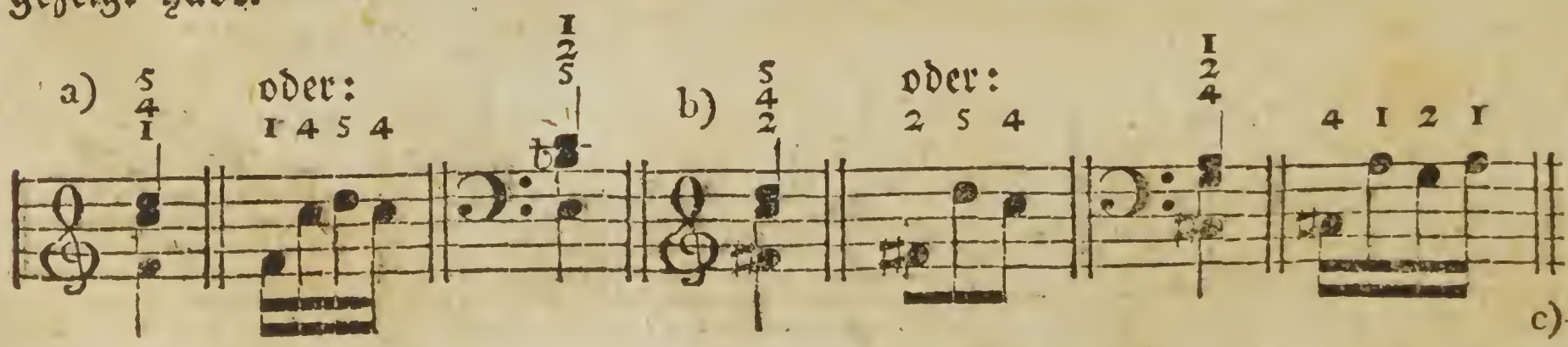


Stehen die Töne nicht terzenweise von einander ab, so werden sie mit den bey g) und h) angezeigten Fingern gegriffen.



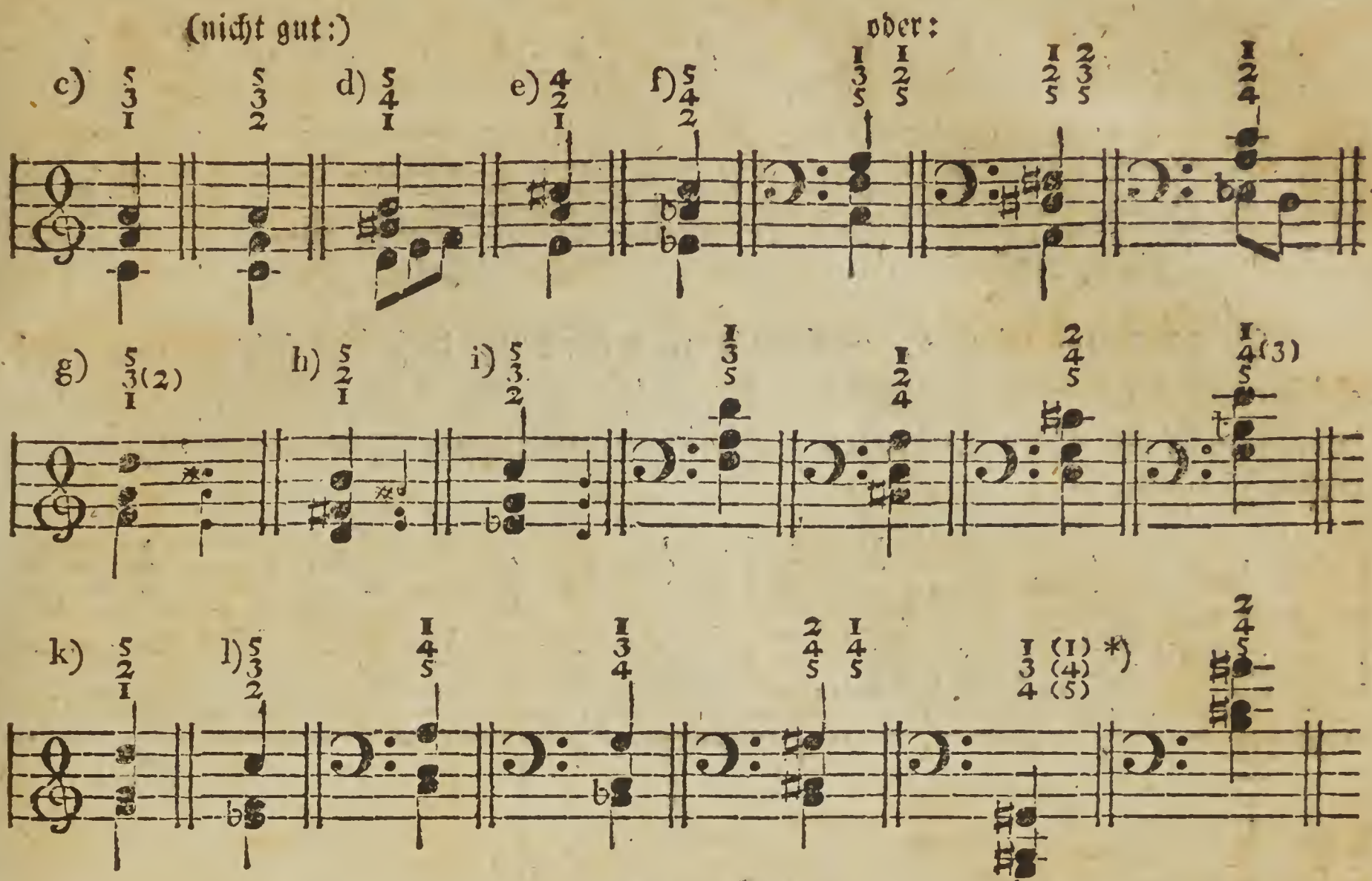
§. 215.

Zu dreyen in dem Umfange einer Sexte liegenden Tönen gebraucht man — je nachdem die beyden höhern Töne sich wie eine Sekunde a) b), Terz c) d) e) f), Quarte g) h) i), oder Quinte k) l), zu einander verhalten — diejenigen Finger, die ich über den dazu eingerückten Beyspielen für beyde Hände angezeigt habe.



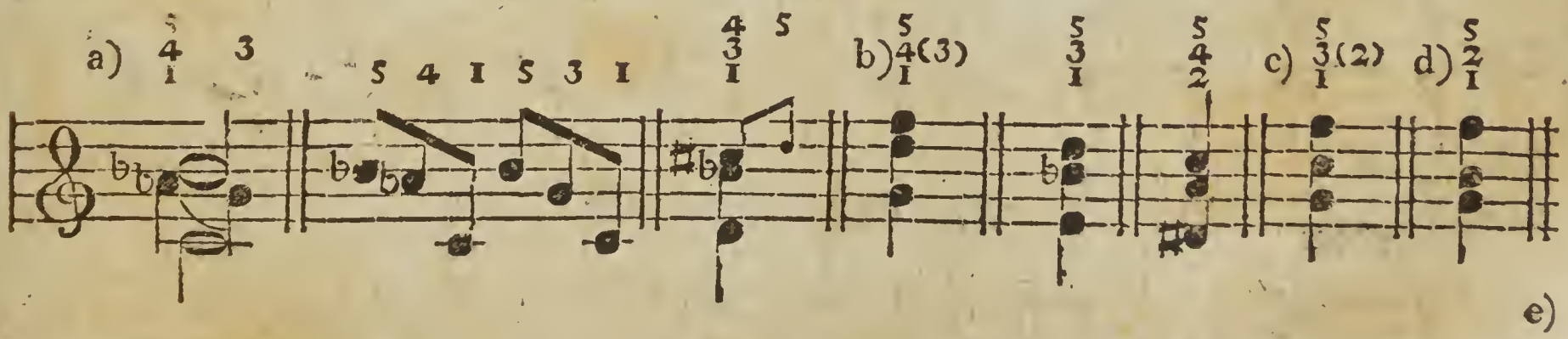
kannt zu machen, da man deren mit unter — wie wohl nicht mehr so häufig und überall — auch noch in den Kompositionen neuerer Tonsetzer findet. Damit aber der Lernende nicht auf den Gedanken kommen möge, bey solchen so genannten Harfenbässen (s. den Anhang) fände bloß die über den Noten bezeichnete, nur in besondern Fällen anwendbare, Fingersezung statt: so habe ich zwey gewöhnlichere und größtentheils zweckmäßigere Applikaturen unter den Noten angezeigt.

*) Nur etwa alsdann, wenn die Folge so wäre, wie in dem obigen Beyspiele.

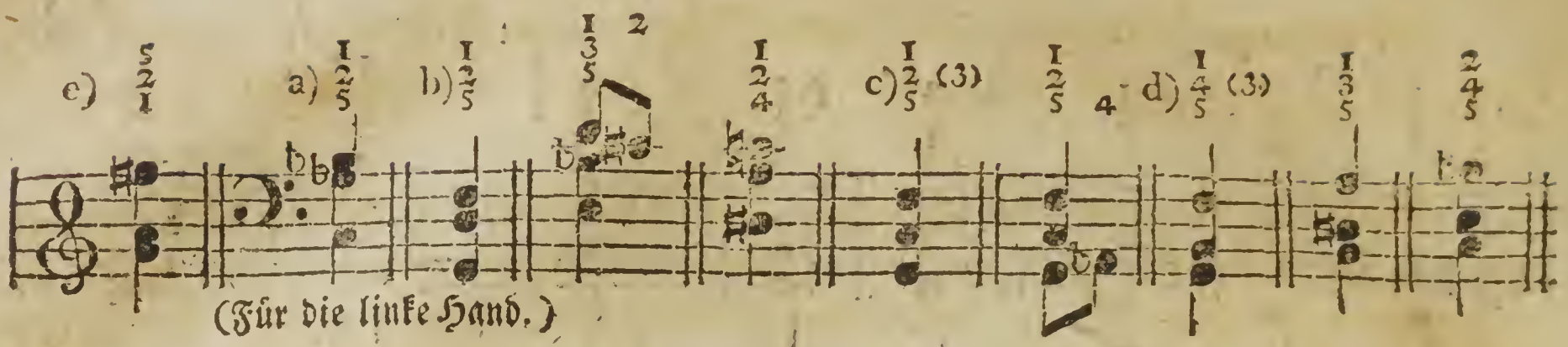


§. 216.

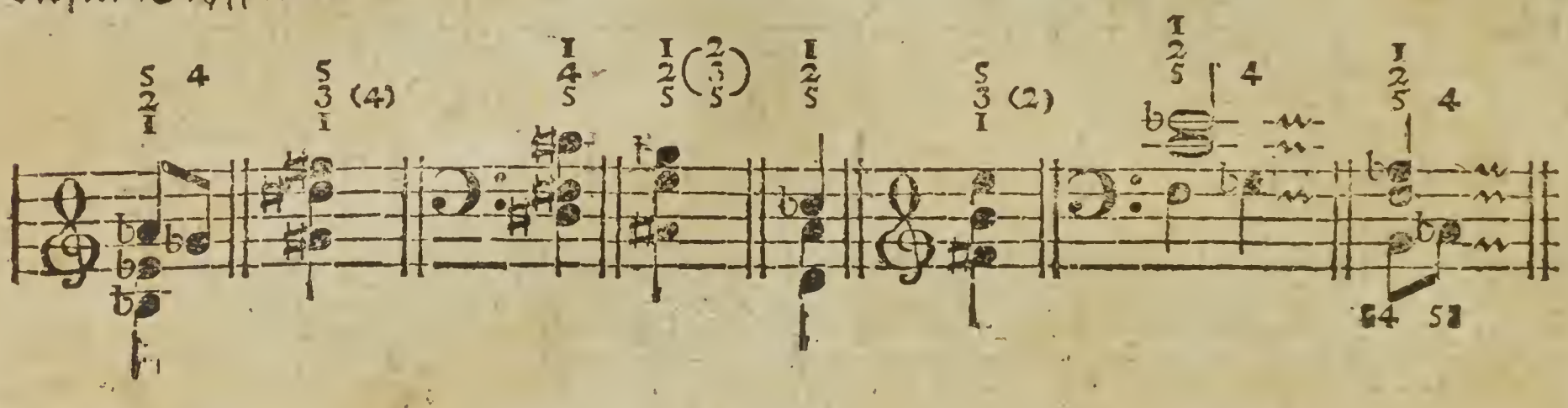
Drey in dem Bezirke einer Septime liegende Töne greift man in der rechten Hand mit $\frac{5}{4}_{1}$, oder allenfalls auch mit $\frac{4}{3}_{1}$, in der Linken hingegen gemeiniglich mit $\frac{1}{2}_{5}$, wenn nämlich die beyden höhern Töne, wie in den folgenden Beyſpielen a), nur eine Sekunde von einander abſtehen. Verhalten ſich aber die beyden höhern Töne wie eine Terz, Quarte, Quinte oder Sexte zu einander, ſo hat man dazu nach Umſtänden die bey b) c) d) oder e) angezeigten Finger zu wählen.



*) Man ſieht hieraus, daß eine Applikatur gut ſeyn kann, die bey den nämlichen, zwey Oktaven höher oder tiefer verſetzten Griffen — wegen der dazu erforderlichen verſchiedenen Richtung der Hand — wie in dem obigen letzten Beyſpiele, ziemlich unbequem wäre. Eine Bemerkung, die auf mehrere Fälle paßt.

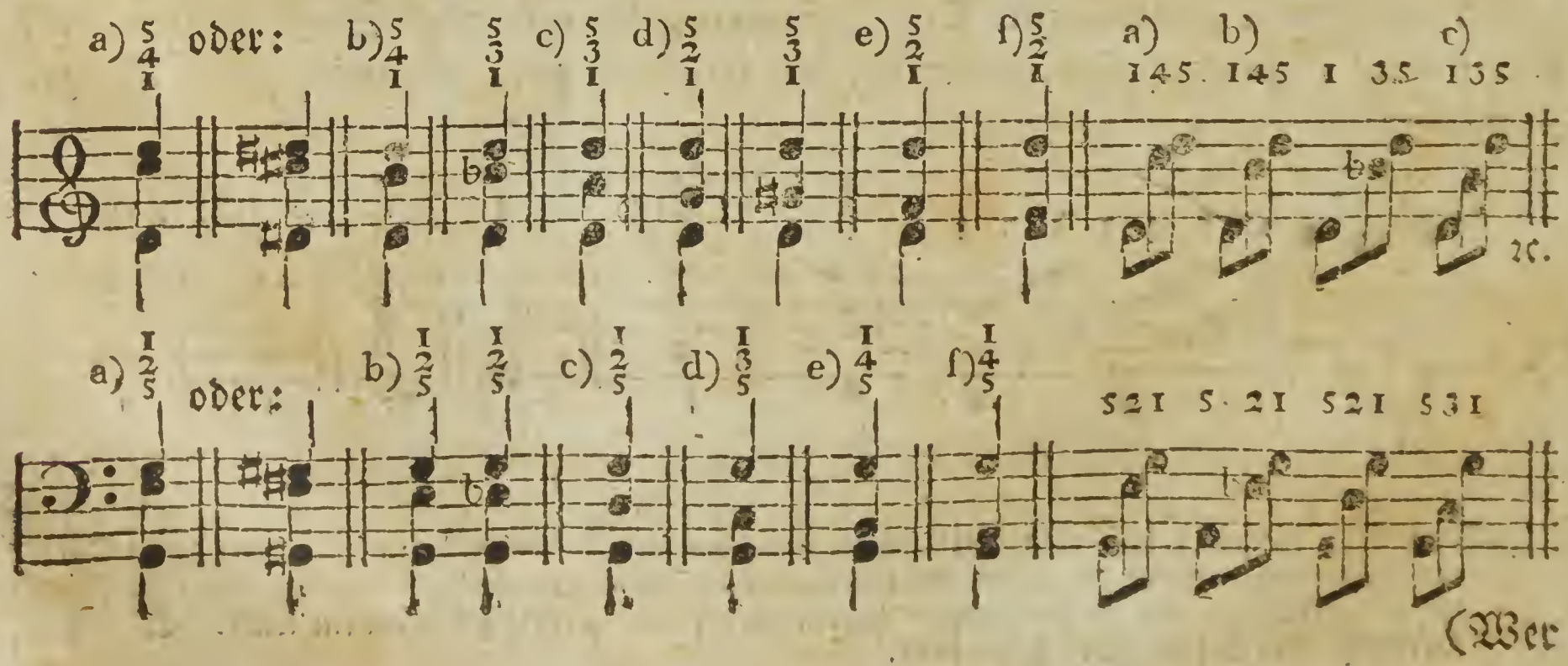


Es ist kaum nöthig, nochmals zu erinnern, daß bey solchen und noch größern Spannungen so wohl der Daumen, als der kleine Finger, im erforderlichen Falle ohne Bedenken auf eine Obertaste gesetzt werden darf, wie in diesen Beyspielen.



§. 217.

Drey Töne in dem Umfange einer **Oktave** werden mit $\frac{5}{4}{}_{1}$ (in der linken mit $\frac{1}{2}{}_{5}$) gegriffen, vorausgesetzt, daß die beyden höhern Töne, wie bey a), nur eine Sekunde gegen einander betragen. Verhalten sie sich aber wie eine Terz, Quarte, Quinte, Sexte oder Septime zu einander, so gebraucht man dazu die bey b) c) d) e) und f) bezeichneten Finger.

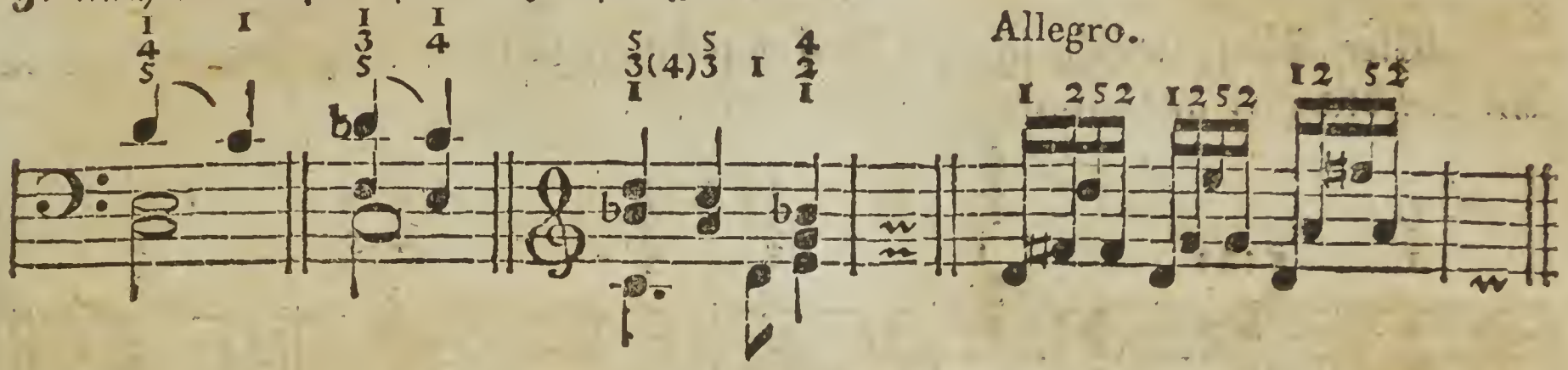


(Wer

(Wer lange Finger hat, der erreicht in gewissen Fällen die Oktaven auch wohl mit $\frac{4}{1}$, und wählt sodann zum mittlern Tone den bequemsten Finger.)

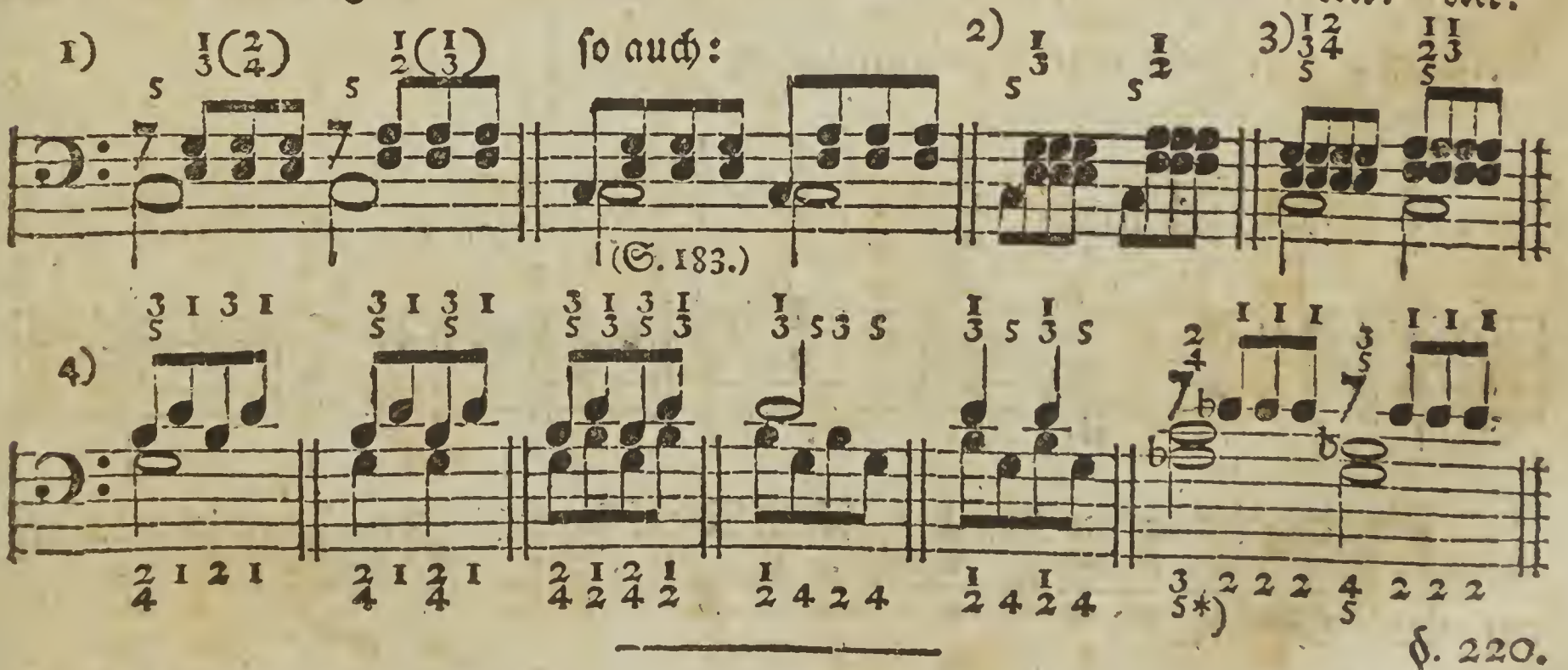
§. 218.

Sind drey Töne in dem Umfange einer None oder Decime enthalten, so greift man die beyden äußersten ohne Ausnahme mit $\frac{5}{1}$; denn hierbey fallen alle Regeln in Absicht auf die Obertasten und das Fortsetzen ꝛc. weg. Die dabey befindliche dritte Taste schlägt man mit demjenigen Finger an, welcher der Lage nach am bequemsten dazu ist. Z. B.



§. 219.

Hier folgen noch einige jetzt sehr gewöhnliche Figuren ꝛc. die auf dreystimmigen Akkorden beruhen. Die Ausführung der drey erstern Beyspiele ist darin von einander verschieden, daß bey 1) während des ersten Achtels nur das c allein angeschlagen und hernach ausgehalten wird; bey 2) hingegen hebt man nach dem ersten Achtel den Finger von der Taste c ab, und bey 3) treten alle drey Töne zugleich ein; jedoch wird das c alsdann, wie bey 1), den halben Takt hindurch ausgehalten. Die übrigen Beyspiele — wozu ich über und unter den Noten eine brauchbare Applikatur angezeigt habe — bedürfen keiner weitern Erklärung.



§. 220.

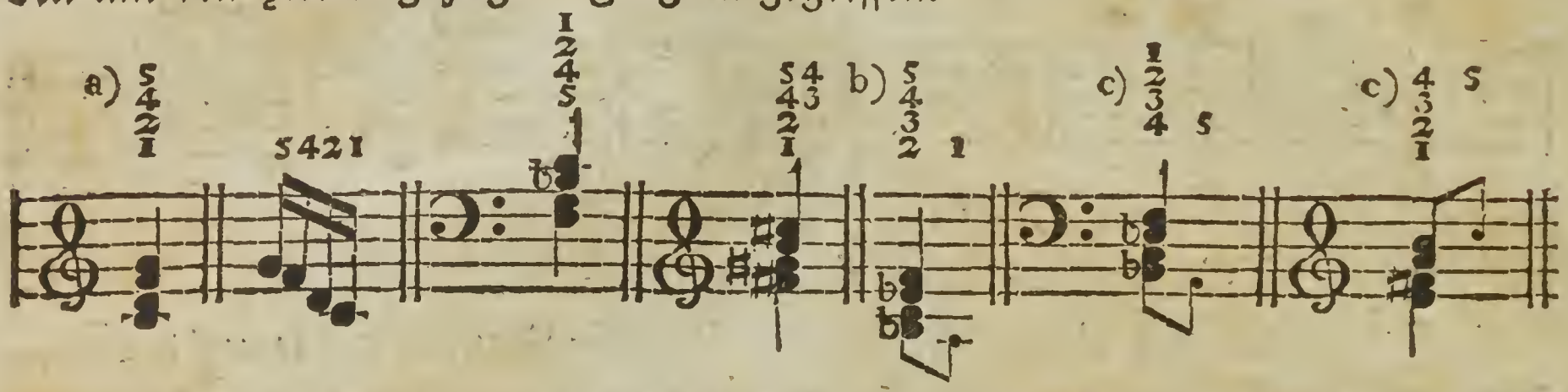
*) Obgleich diese Fingersetzung zur Noth hingehen kann, so ist doch die über den Noten bezeichnete, wobey der Daumen auf eine Obertaste gesetzt wird, n dem obigen Falle besser.

§. 220.

Bey allen **vierstimmigen** Griffen und bey den daraus entstandenen gebrochenen Sätzen kommt es hauptsächlich darauf an, welcher Finger dabey jedesmal am besten ungebraucht bleibt. In den folgenden vier Paragraphen will ich das Nöthigste darüber anmerken. Hoffentlich wird man von den darin enthaltenen wenigen Beyspielen die Anwendung auf jeden ähnlichen Fall machen können.

§. 221.

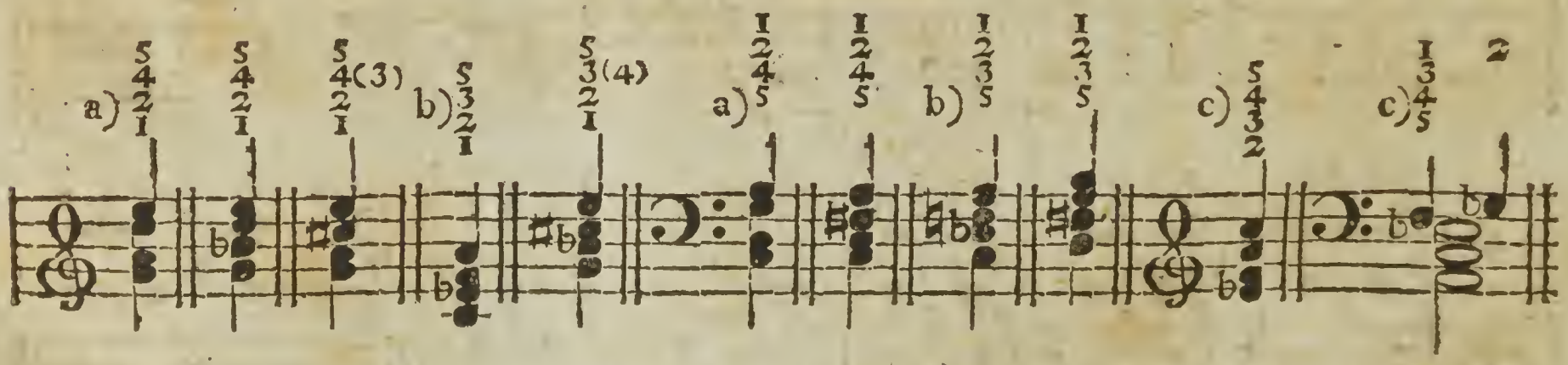
Vier Töne, welche in dem Umfange einer Quinte enthalten sind, werden mit den hier angezeigten Fingern gegriffen.



Die Applikatur bey b) und c) finde ich zwar in keinem Lehrbuche; indeß wird, bey der durch kleine Noten bemerkten Folge, wohl nicht viel dagegen einzuwenden seyn. Andere vierstimmige harmonische Zusammensetzungen in dem Bezirke einer Quinte kommen nicht vor, folglich habe ich auch nicht nöthig, mehr davon zu sagen.

§. 222.

Zu vier Tönen, wovon die beyden äußersten eine Sexte gegen einander betragen, gebraucht man den Umständen gemäß $\frac{5}{4\,2\,1}$ a) oder $\frac{5}{3\,2\,1}$ b).

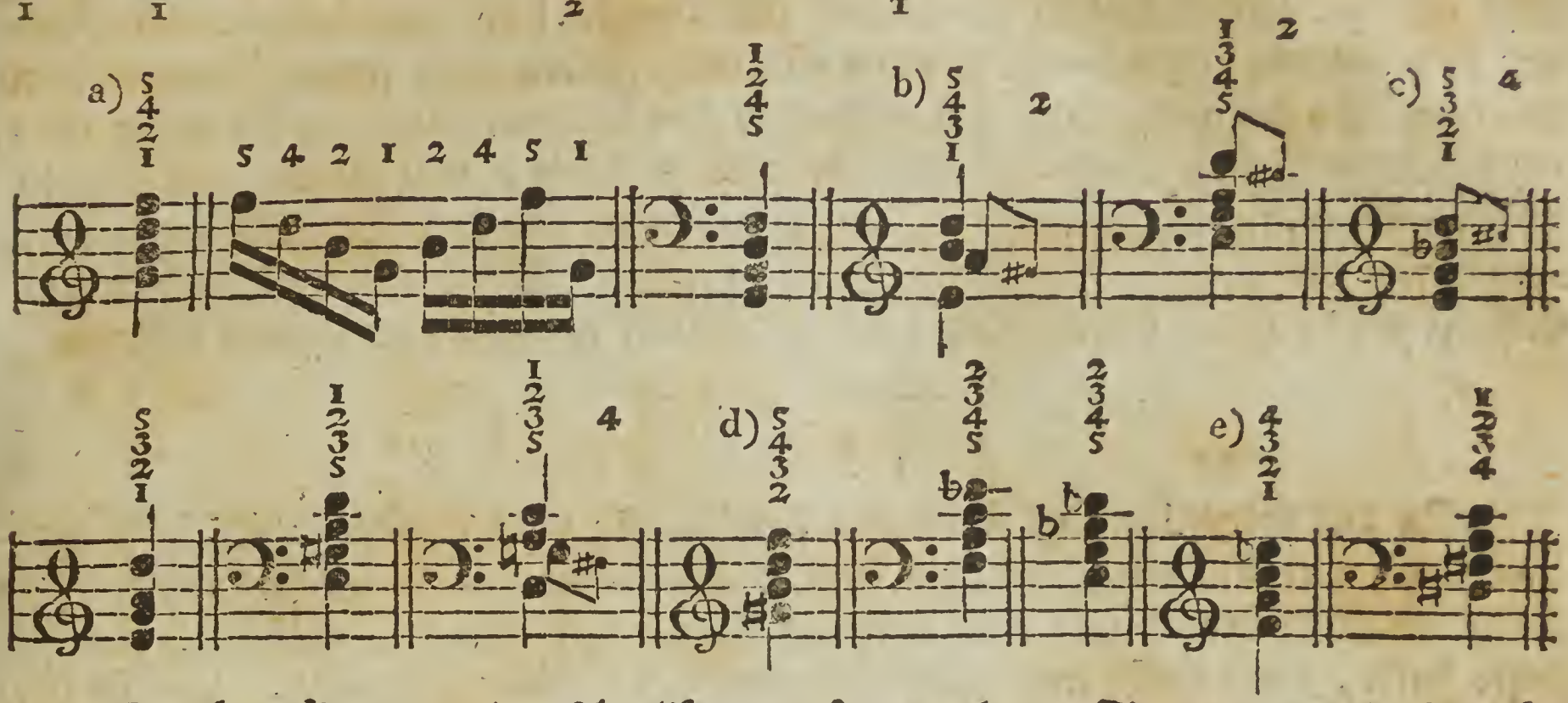


Als eine Ausnahme von der obigen Regel kann die bey c) bezeichnete Applikatur angesehen werden. Wer es bequemer findet, der setzt den Daumen auf eine Obertaste.

§. 223.

§. 223.

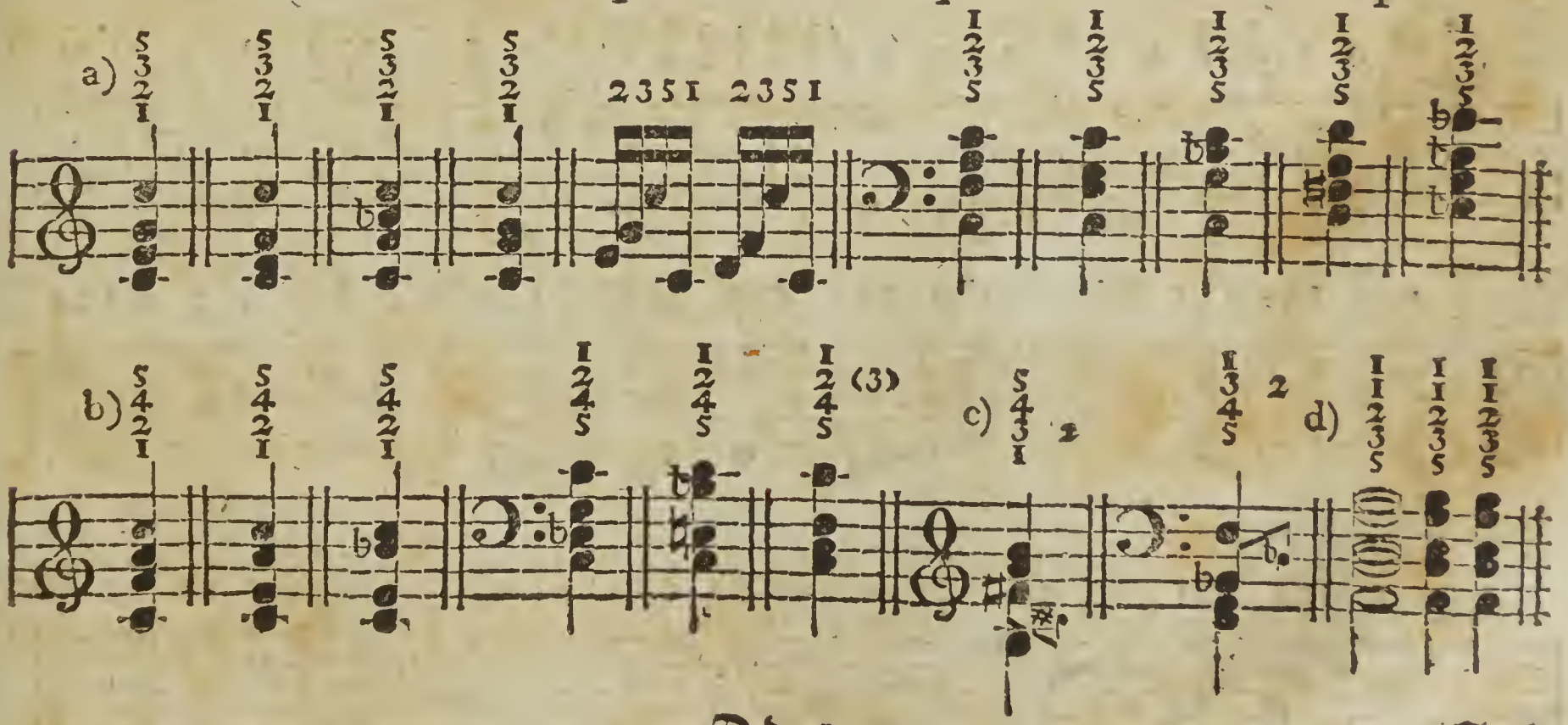
Vier in dem Bezirke einer Septime enthaltene Töne greift man mit $\frac{5}{4}\frac{}{2}\frac{}{1}$ a), $\frac{5}{4}\frac{}{3}\frac{}{1}$ b), $\frac{5}{3}\frac{}{2}\frac{}{1}$ c), auch wohl mit $\frac{5}{4}\frac{}{3}\frac{}{2}$ d), oder mit $\frac{4}{3}\frac{}{2}\frac{}{1}$ e).



Die bey d) angezeigte Applikatur erfordert lange Finger; wer diese nicht hat, der kann den Daumen ohne Bedenken auf eine Obertaste setzen.

§. 224.

Vier Töne, wovon sich die beyden äußersten wie eine Oktave zu einander verhalten, greift man mit $\frac{5}{3}\frac{}{2}\frac{}{1}$ a), oder mit $\frac{5}{4}\frac{}{2}\frac{}{1}$ b), auch wohl mit $\frac{5}{4}\frac{}{3}\frac{}{1}$ c).



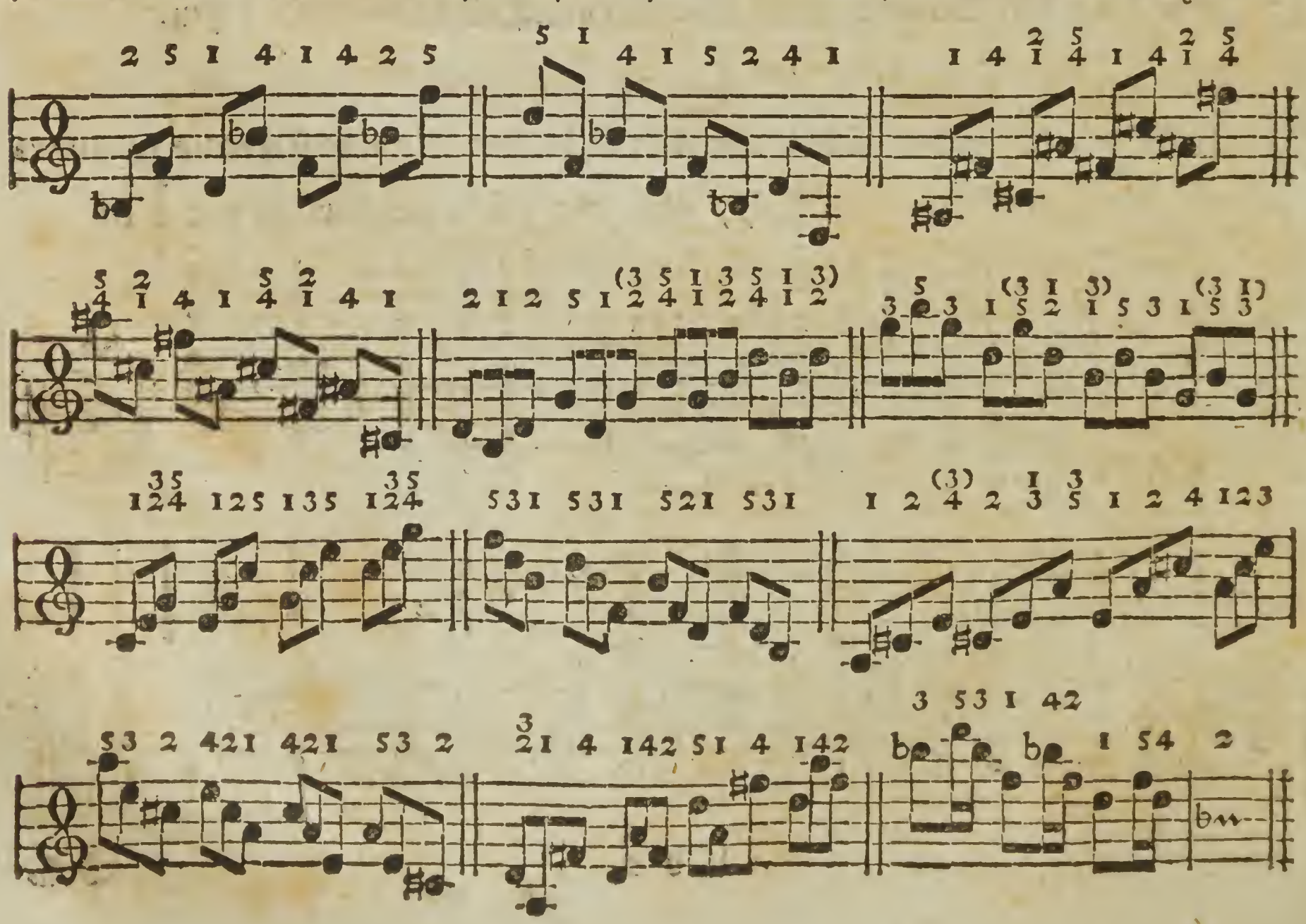
Sollten bey vierstimmigen Griffen die beyden äußersten Töne eine None oder Decime gegen einander betragen, so wird man die größtentheils nur einzige dabey mögliche Fingersetzung selbst finden können.

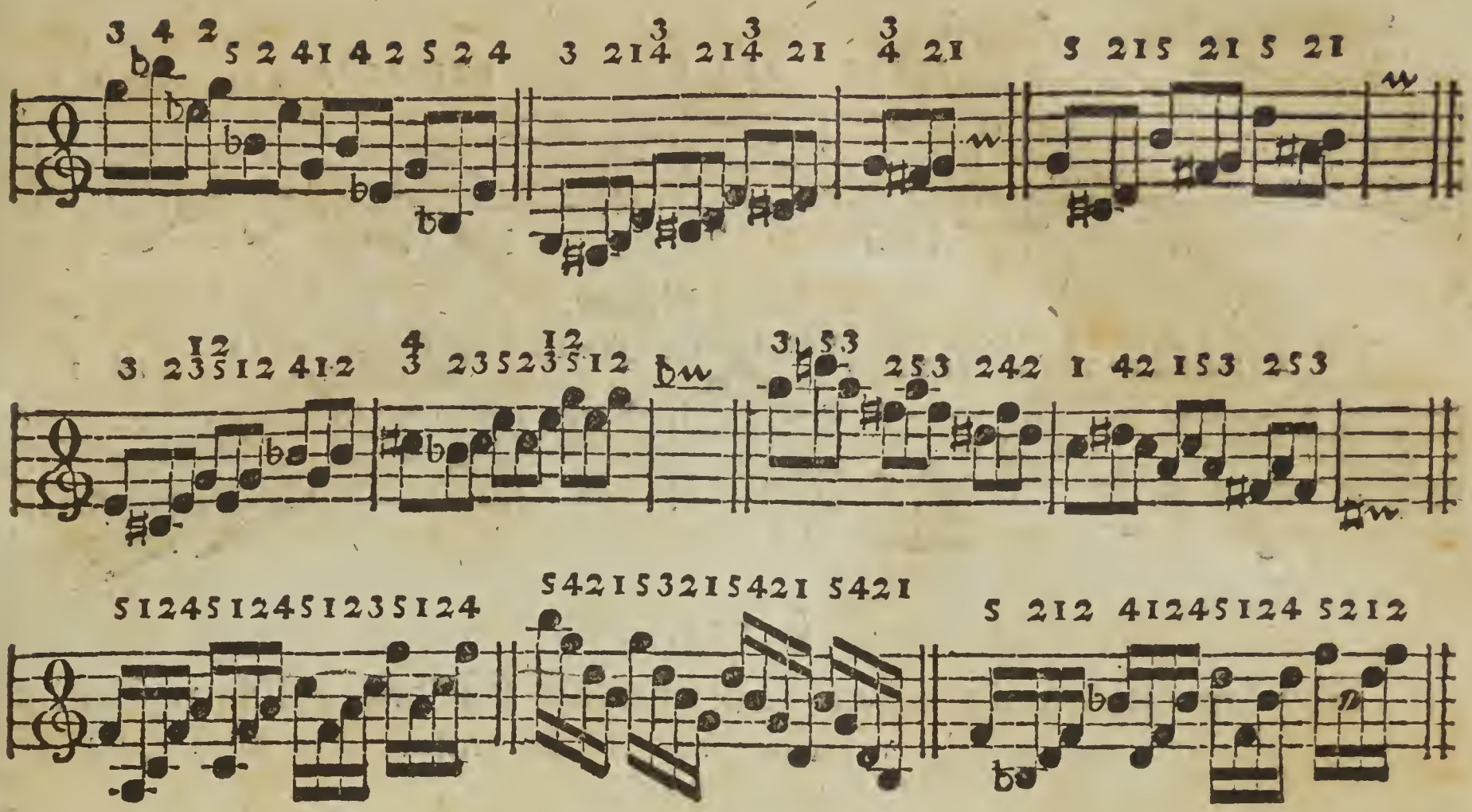
Bey den seltenen fünfstimmigen Griffen fällt beynahe jede Regel in Absicht auf die Fingersetzung von selbst weg, weil dazu gemeiniglich alle Finger ohne Auswahl gebraucht werden müssen. Indeß giebt es doch Ausnahmen hiervon. So kommt z. B. in einer Sonate von Clementi der (zu Ende der vorhergehenden Seite) unter d) eingerückte Akkord vor, wobey man die beyden höhern Töne, nämlich h und a, am bequemsten mit dem Daumen anschlägt, und dafür den vierten Finger ungebraucht läßt. Wenigstens würde nur eine äußerst große Hand diesen Akkord mit allen fünf Fingern rein heraus bringen.

---

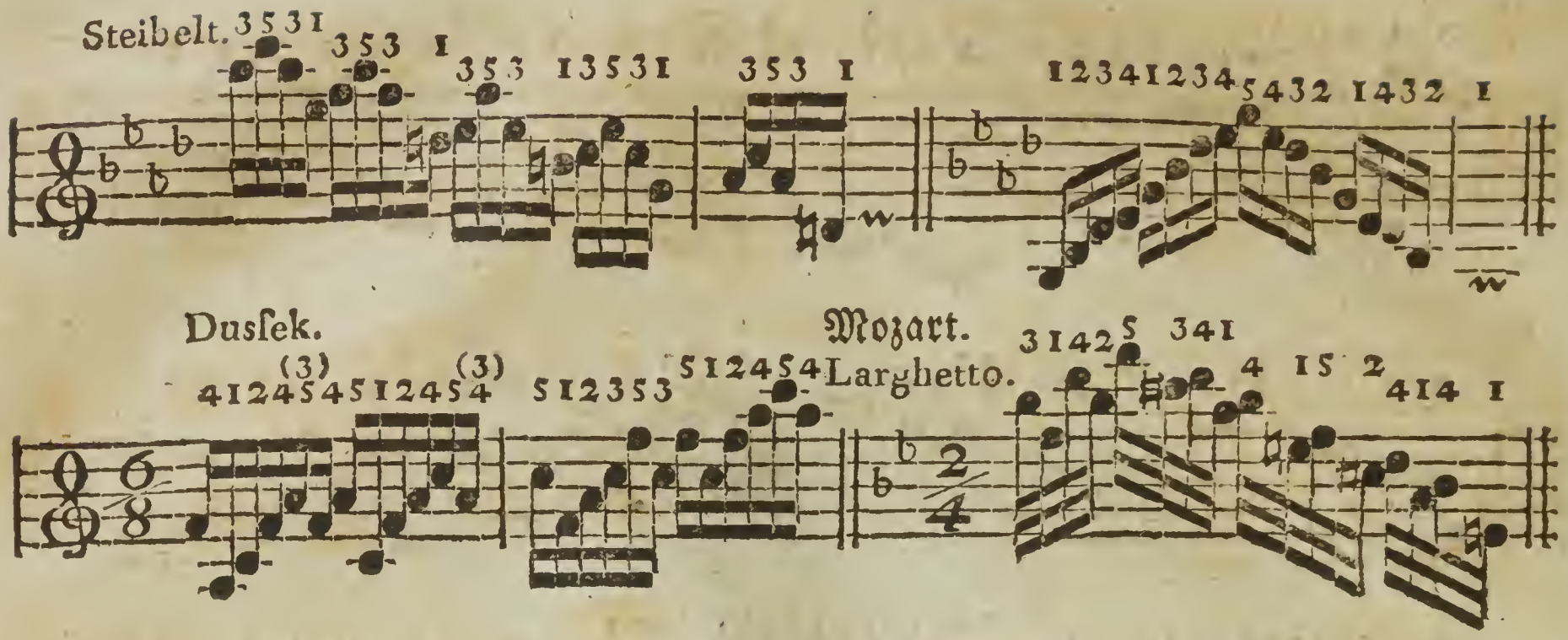
§. 225.

Zu den folgenden und ähnlichen sehr häufig vorkommenden Sätzen, wovon jeder nur auf einen einzigen Akkord gegründet ist, findet hin und wieder mehr als Eine brauchbare Fingersetzung statt. Ich will die, welche ich für die beste halte, (mit unter auch noch eine zweyte,) darüber anmerken; wer sie für seine Hand nicht überall bequem findet, der kann dafür eine andere wählen.



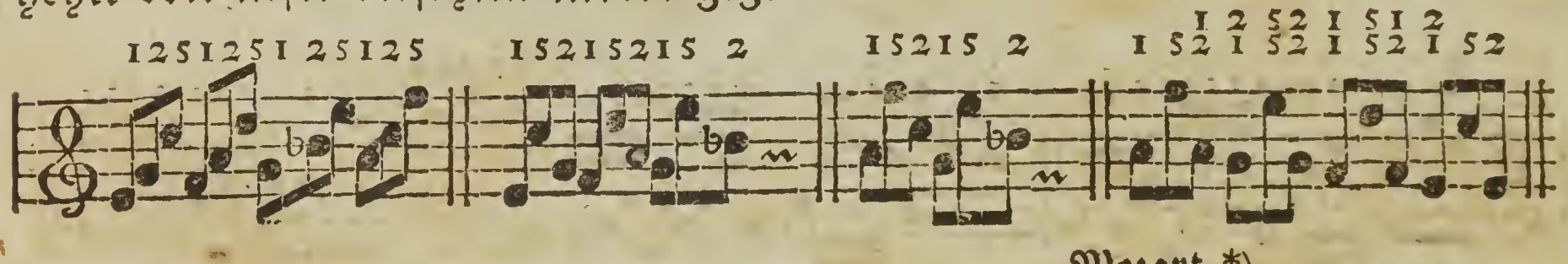

3 4 2 5 2 4 1 4 2 5 2 4
3 2 1 4 2 1 4 2 1
4 2 1
5 2 1 5 2 1 5 2 1
3 2 3 5 1 2 4 1 2
2 3 5 2 3 5 1 2
3 5 3
2 5 3 2 4 2 1 4 2 1 5 3 2 5 3
5 1 2 4 5 1 2 4 5 1 2 3 5 1 2 4
5 4 2 1 5 3 2 1 5 4 2 1 5 4 2 1
5 2 1 2 4 1 2 4 5 1 2 4 5 2 1 2
3 4 5 4 2 1 5 4 2 1 5 3 2 1 5 4 2
2 5 4 2 1 4 2 1
2 5 3 2 1 5 4 2
3 5 3 1
3 5 3 1 3 5 3 1 3 5 3 1
3 1 4 1 4 2 5 1 4 1 4 2
2 1 4 1 4 2 5 2 5 1 4 1 4 2 5 2
3 5 2 5
2 4 1 4 1 5 2 5 2
3 5 2 4
1 4 2 5 2 4 1 4
(3 2)
1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3 1 2 4 3
Steibelt.
2 1 5 3 2 1 5 3 2 1 5 2
2 1 5 3 2 1 5 3
2 1 5 3
5 3 2 1 5 4 2 1
5 4 2 1
5 3 2 1
5 4 2 1
5 4 2 1

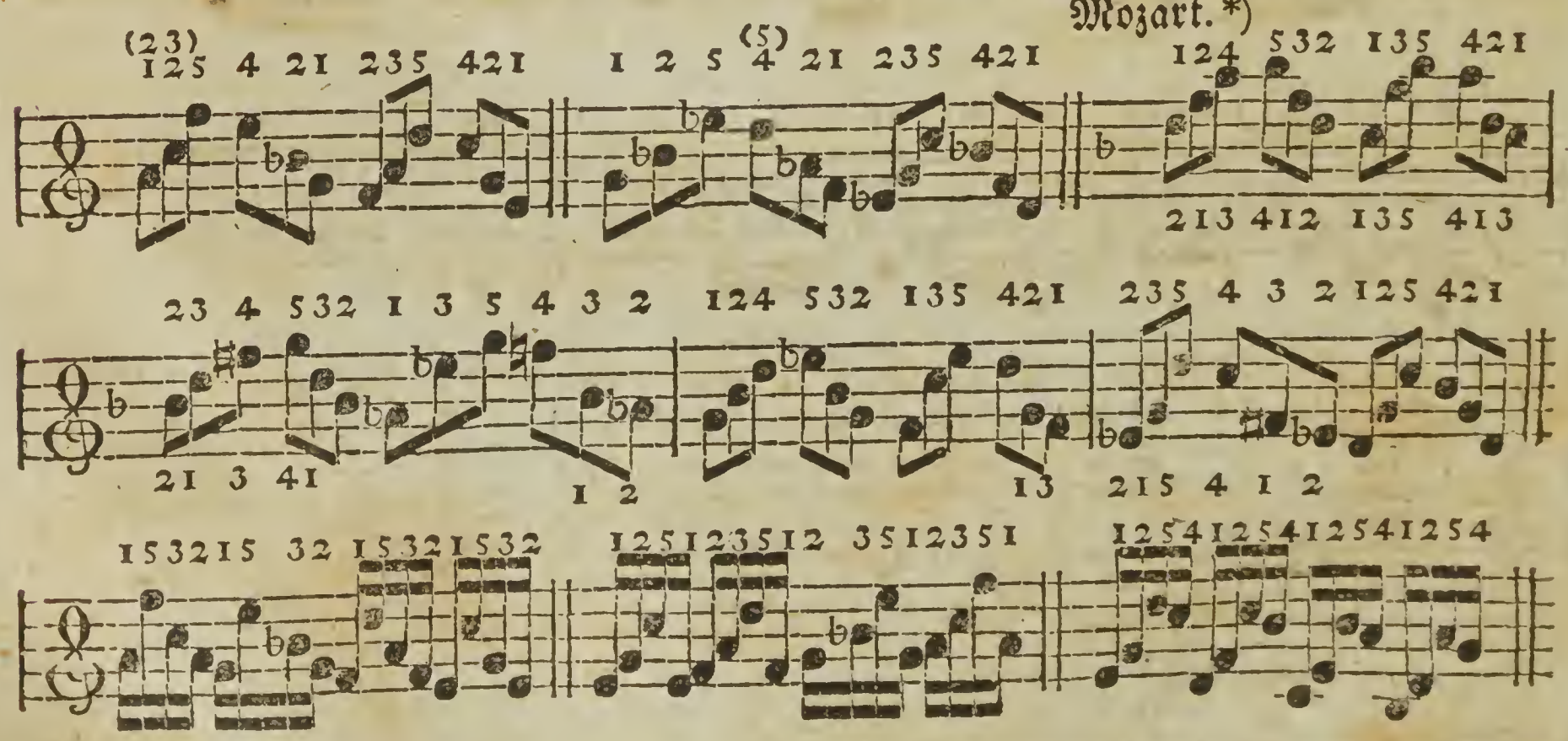
Stei-



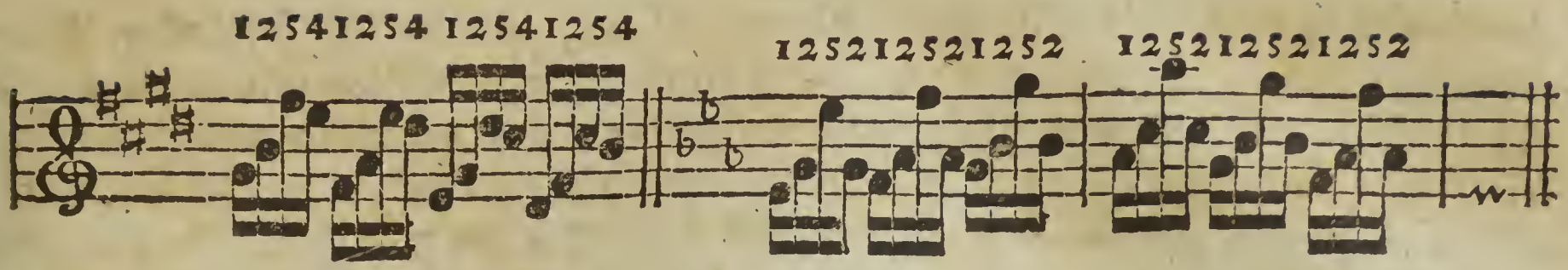
§. 226.

Von den nachstehenden, zum Theil ebenfalls sehr gewöhnlichen, Stellen oder Sätzen sind die meisten auf einen mehrmals unmittelbar nach einander höher oder tiefer versetzten Akkord gegründet.

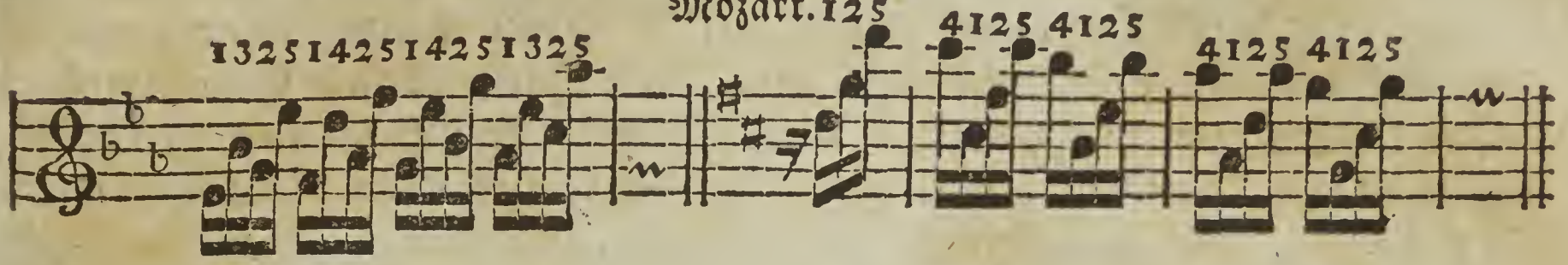




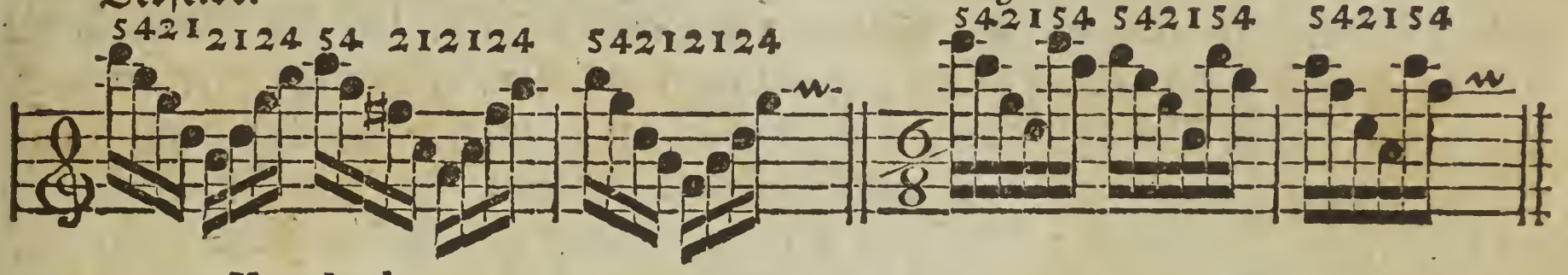
*) Ich muß gestehen, daß ich zu dieser Stelle keine Fingersetzung finden kann, gegen welche gar nichts einzuwenden wäre; denn auch die über den Noten bezeichnete ist mit unter ziemlich unbequem, oder erfordert wenigstens eine große Hand. Wer die nicht hat, der müßte einigemal abgleiten, und auch auf Untertasten einen Finger fortsetzen, oder allenfalls die unter den Noten angedeutete Applikatur wählen. Wiewohl ich dazu nicht rathen würde.



Mozart. 125

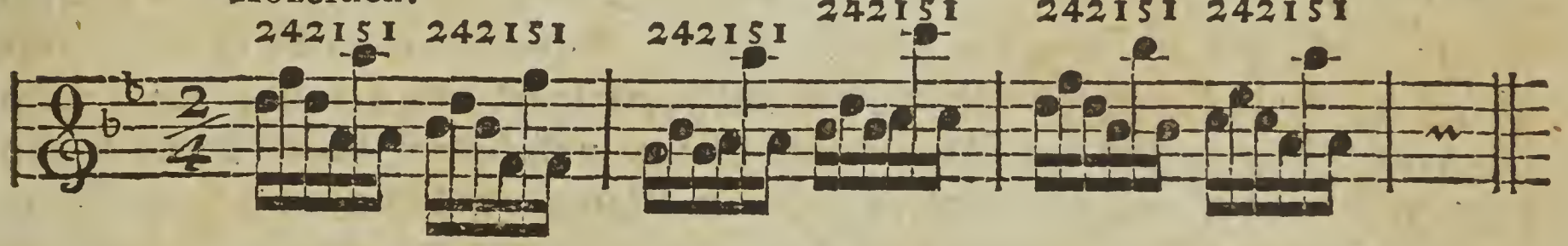


Derselbe.



Desgl.

Kozeluch.



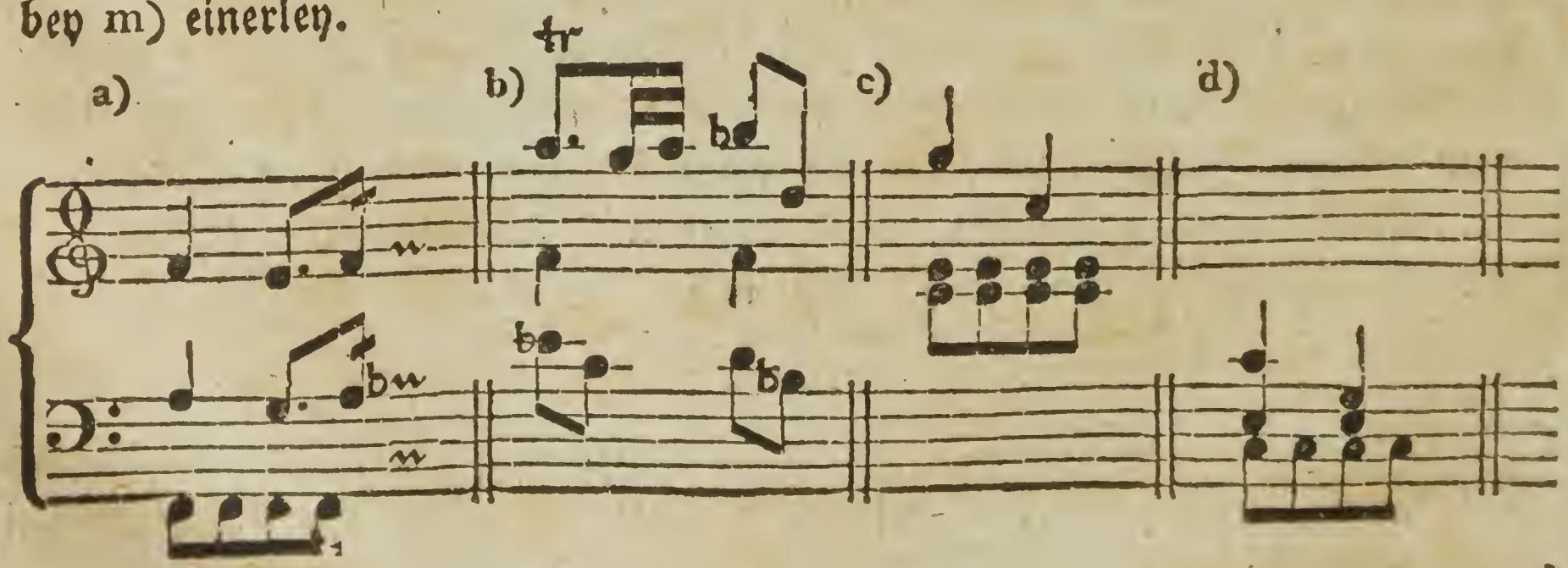
Fünfter Abschnitt.

Von den Merkmalen, woraus sich erkennen läßt, für welche Hand die Noten auf dem einen oder dem andern Systeme bestimmt sind; von einigen Passagen ꝛc. welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden müssen, und von dem so genannten Ueberschlagen und Eindringen der Hände.

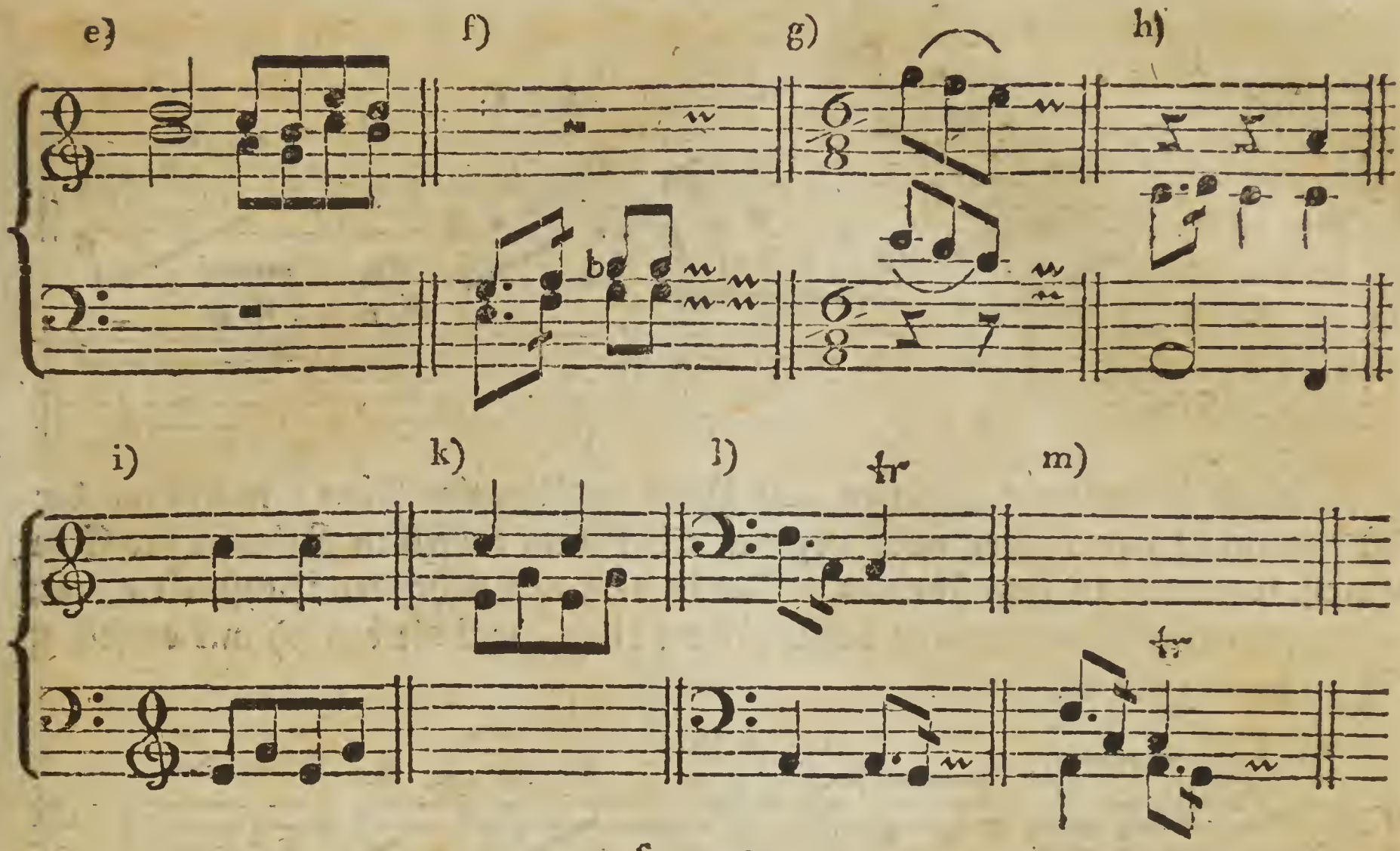
§. 227.

Die Noten auf dem jedesmaligen obern Systeme gehören zwar gewöhnlich für die rechte, und die auf dem untern für die linke Hand. Zuweilen ste-

stehen jedoch auch für die Rechte bestimmte Noten, wie in dem folgenden Beyspiele a), mit in der untern, oder für die Linke gehörige Noten mit in der obern Zeile b). Auch werden bey gewissen Stellen, aus verschiedenen Ursachen, die Noten für beyde Hände in Ein System geschrieben c) d); die für die Rechte sind in solchen Fällen meistentheils aufwärts, die für die Linke aber abwärts gestrichen a) b) c) d). Schon hieraus läßt sich schließen, daß die Noten bey c) und d) für beyde Hände gehören. Ueberdies würde es entweder ganz unmöglich, oder wenigstens sehr unbequem seyn, diese Noten alle mit Einer Hand zu spielen. So auch mit gehöriger Anwendung in den Beyspielen a) und b). Nur alsdann, wenn in dem Systeme für den Baß längere oder kürzere Pausen stehen e), ist es gemeiniglich ein Merkmal, daß so wohl die auf- als auch die abwärts gestrichenen Noten in der obern Zeile für die Rechte bestimmt sind. Eben so erkennt man aus der halben Taktpause bey f), daß die Noten in der untern Zeile mit der Linken allein gespielt werden sollen. Wiewohl hierbey manche, ohne große Weitläuftigkeit nicht nahmhaft zu machende, Ausnahmen statt finden können, wovon ich nur zwey Beyspiele anführe. In dem ersten, bey g), beziehen sich die Pausen bloß auf Eine Stimme der linken Hand, folglich nimmt diese, der Pausen ungeachtet, doch an der Ausführung Theil. Dasselbe gilt auch bey h) von der rechten Hand. Ueberhaupt giebt es nur wenige Fälle, wobey man in dieser Rücksicht zweifelhaft seyn könnte; denn mehrentheils hängt es von der Bequemlichkeit ab, und bedarf daher keines besondern Merkmales, ob die vorgeschriebenen Noten mit dieser oder jener Hand gespielt werden sollen. Nur dies muß ich noch anmerken, daß außer den gedachten Fällen, zur Ersparung mehrerer Nebenlinien ꝛc. auch öfter in der untern (für den Baß bestimmten) Notenzeile der G-Schlüssel i), oder in dem obern Systeme, wie bey l), der F-Schlüssel eintritt. Folglich ist die Bezeichnungsart bey i) der Bedeutung nach mit der bey k), und die bey l) mit der bey m) einerley.

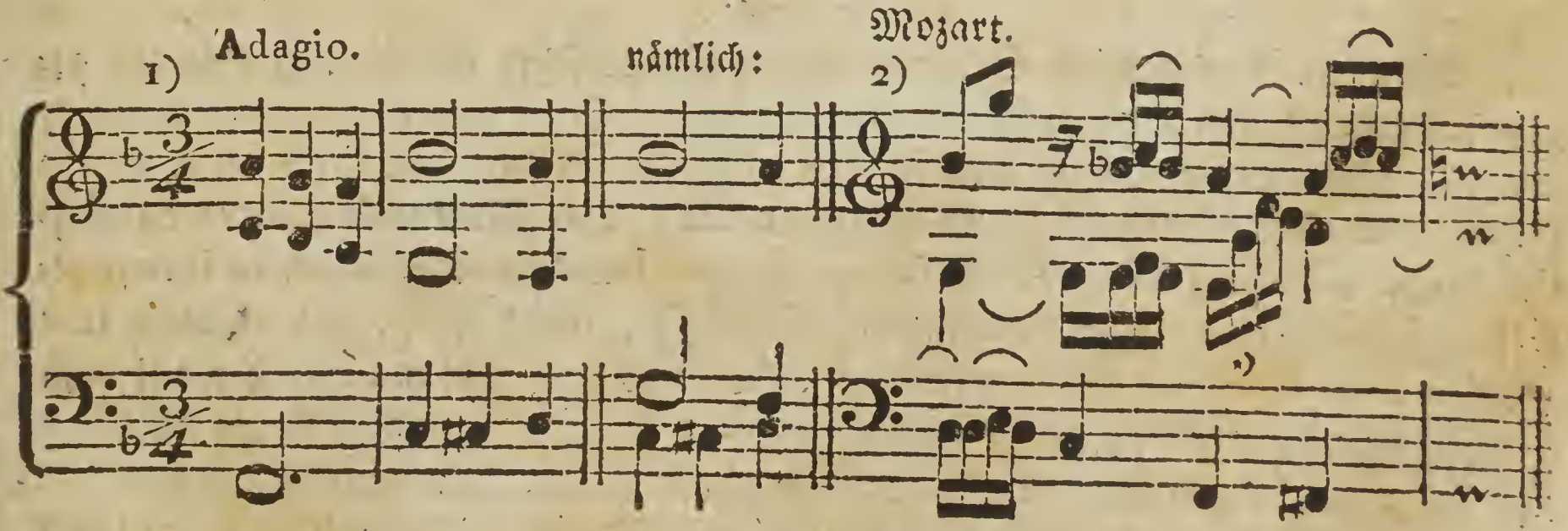


e)



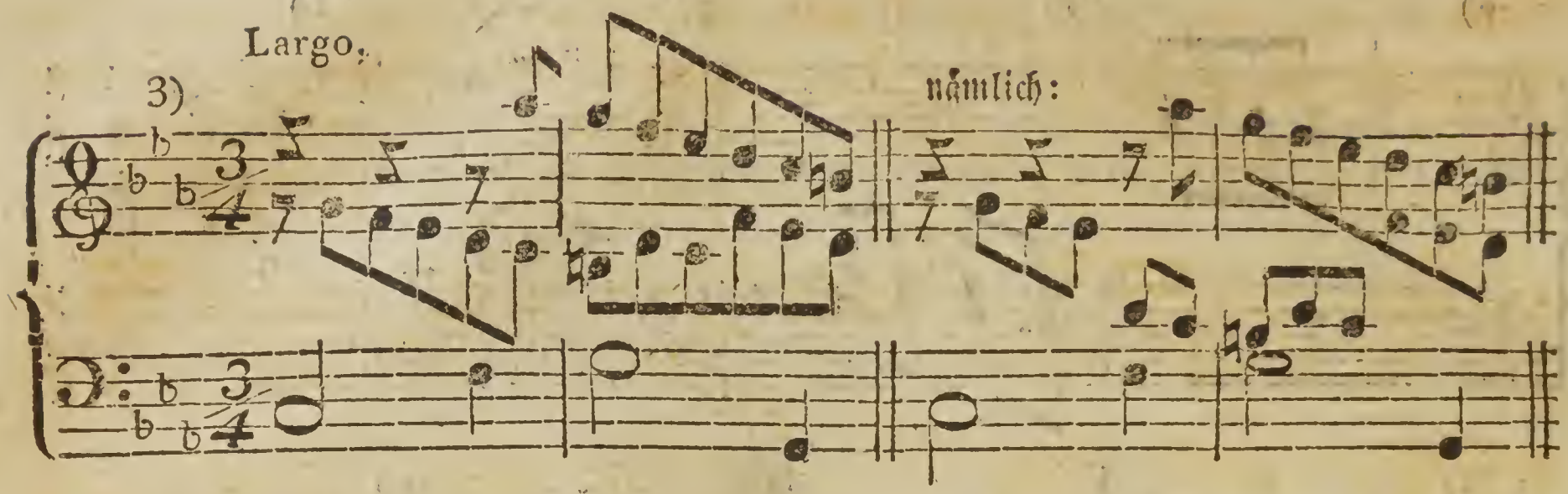
§. 228.

In Fugen, oder auch in andern drey- und mehrstimmigen Tonstücken kommen zuweilen Stellen vor, wobey man von selbst (ohne ein vorhandenes Merkmal) eine Stimme, welche anfangs mit der rechten Hand gespielt wurde, mit der Linken fortführen muß, und umgekehrt; weil nämlich solche Stellen, ohne daß dabey eine Hand der andern zu Hülfe kommt, nicht heraus zu bringen sind. Hier folgen drey kurze Beyspiele von dieser Art.

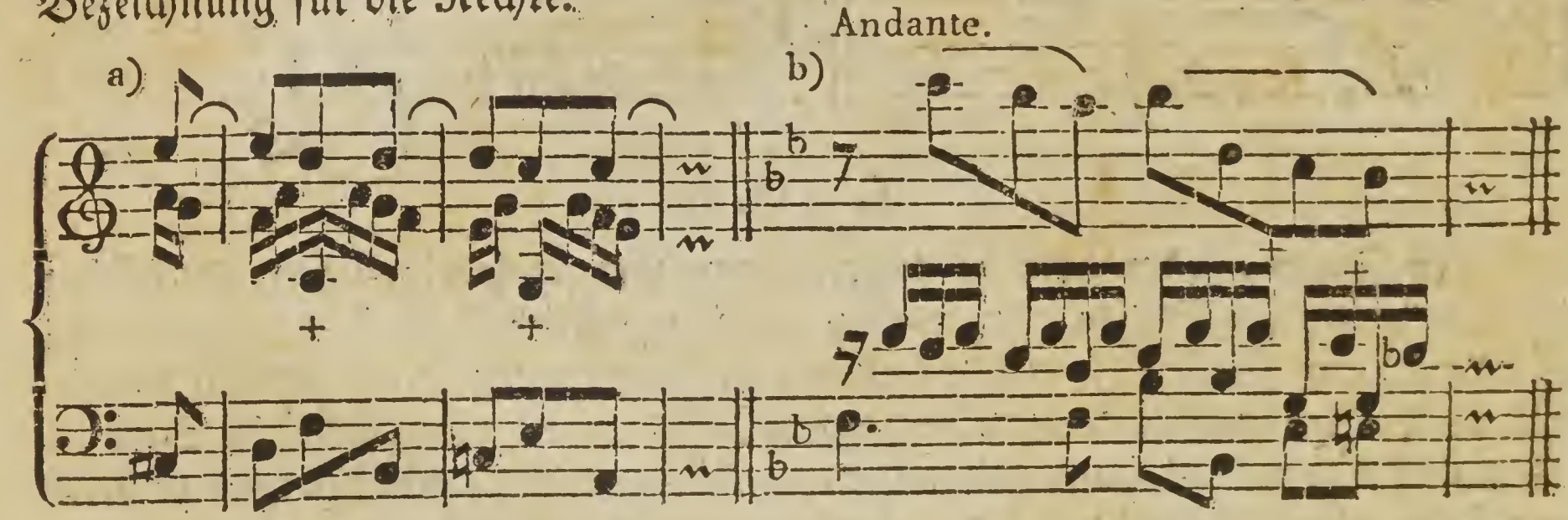


Lar-

*) Von diesem c an muß nämlich die Mittelstimme mit der rechten Hand fortgeführt werden.



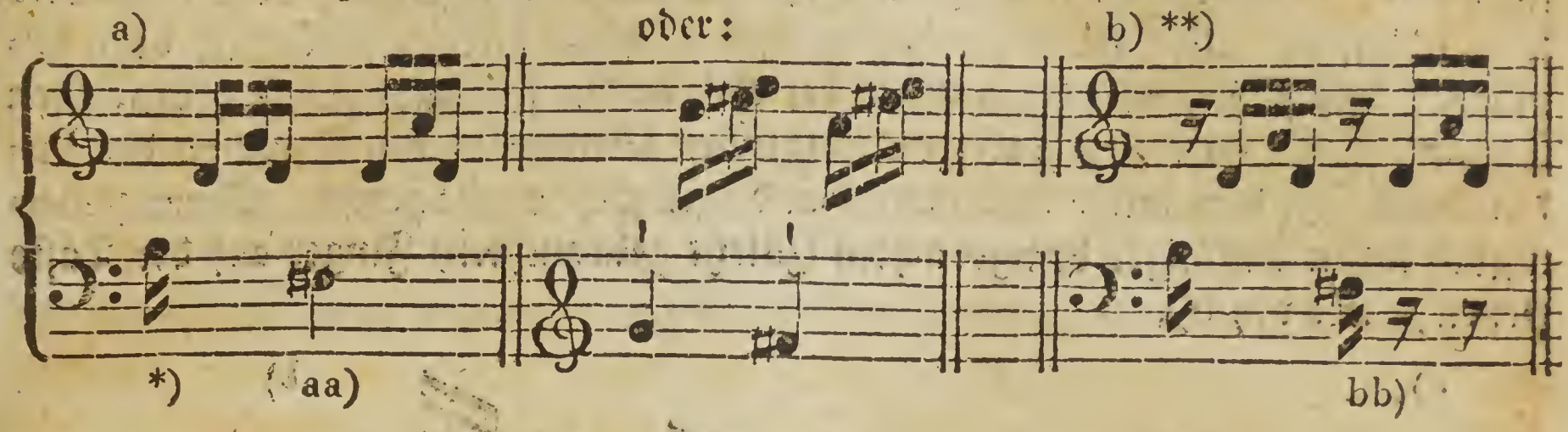
Auch übernimmt zuweilen eine Hand nur einzelne Töne, welche mit der Andern nicht zu erreichen sind, obgleich alle Noten derselben Stimme für Eine Hand bestimmt zu seyn scheinen. Die in dem nachstehenden Beyspiele a) mit + bezeichneten Noten gehören daher für die Linke, und die bey b) mit derselben Bezeichnung für die Rechte.

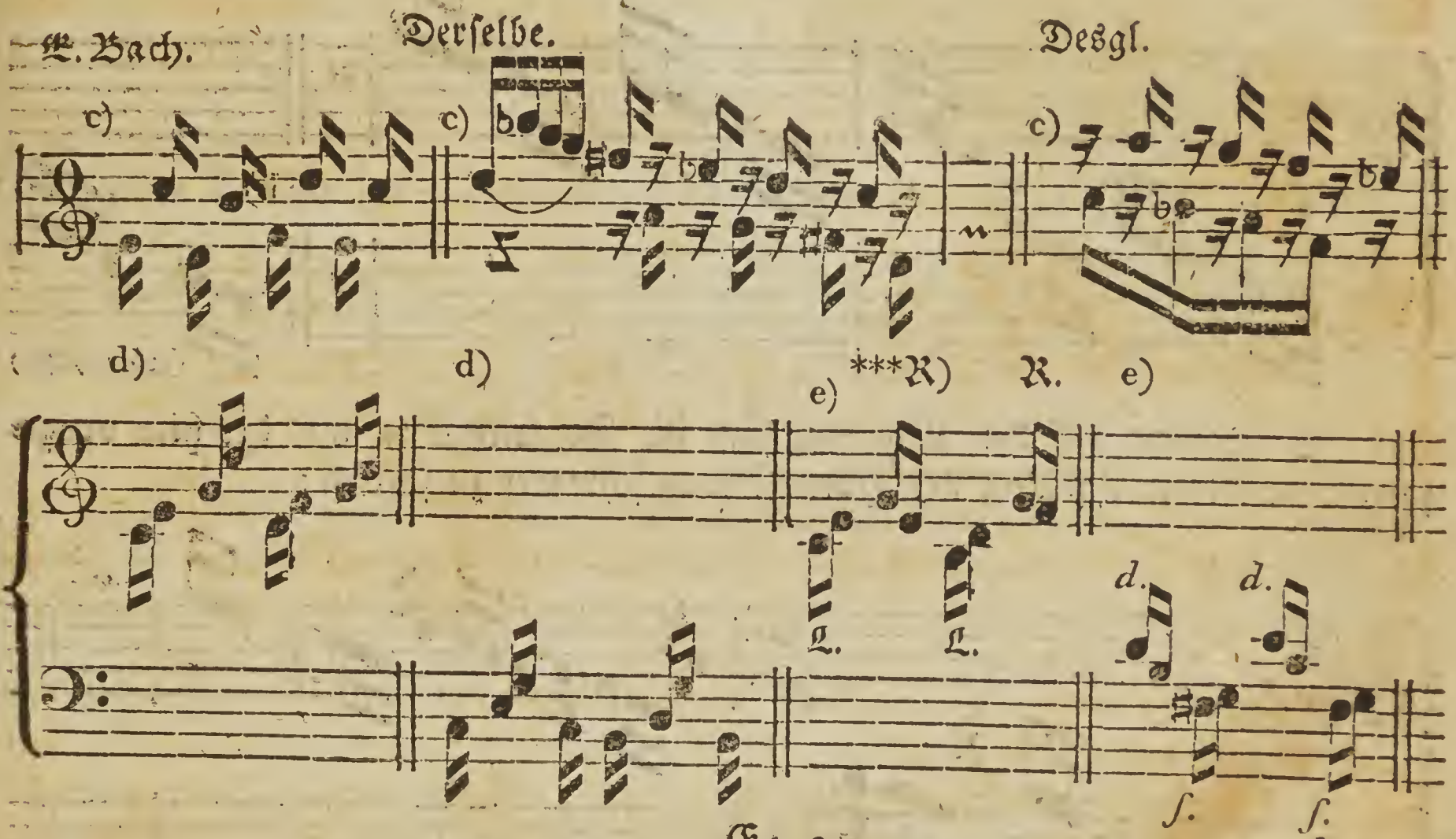


§. 229.

Noch giebt es gewisse Stellen, welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden sollen, ob sie gleich zum Theil mit Einer Hand heraus zu bringen wären. Die Hauptfrage hierbey ist diese: Woran erkennt man die Noten, welche für die eine oder die andere Hand bestimmt sind? Der Merkmale giebt es vorzüglich vier, nämlich: die Noten stehen 1) auf beyden Systemen in ihrem gewöhnlichen oder in einem veränderten Schlüssel, wie bey a), wo alsdann jede Hand die ihr ohnedies zukommenden Noten spielt; 2) fügt man auch wohl noch Pausen hinzu, um dadurch anzudeuten, daß die Eine Hand so lange unthätig seyn soll, bis die Andere indessen die vorgeschriebenen Töne angegeben hat b); 3) sind bey Noten für beyde Hände in Einem Systeme zugleich — wie in den Beyspielen c) d) und e) — die für die Linke abwärts gestrichen, folglich gehören die aufwärts gestrichenen für die Rechte; (§. 227.) und in gewissen Fällen, beson-

sonders wenn etwa eine Verwechselung möglich wäre, bestimmt man 4) die Noten für die Rechte durch ein beygefügtes R. oder *dextra*, (italiänisch *destra* oder *dritta*, französisch *droite*,) abgekürzt: *d.* (rechte Hand;) so wie L. oder *sinistra*, abgekürzt: *s.* (franz. *gauche*,) die Linke andeutet d).





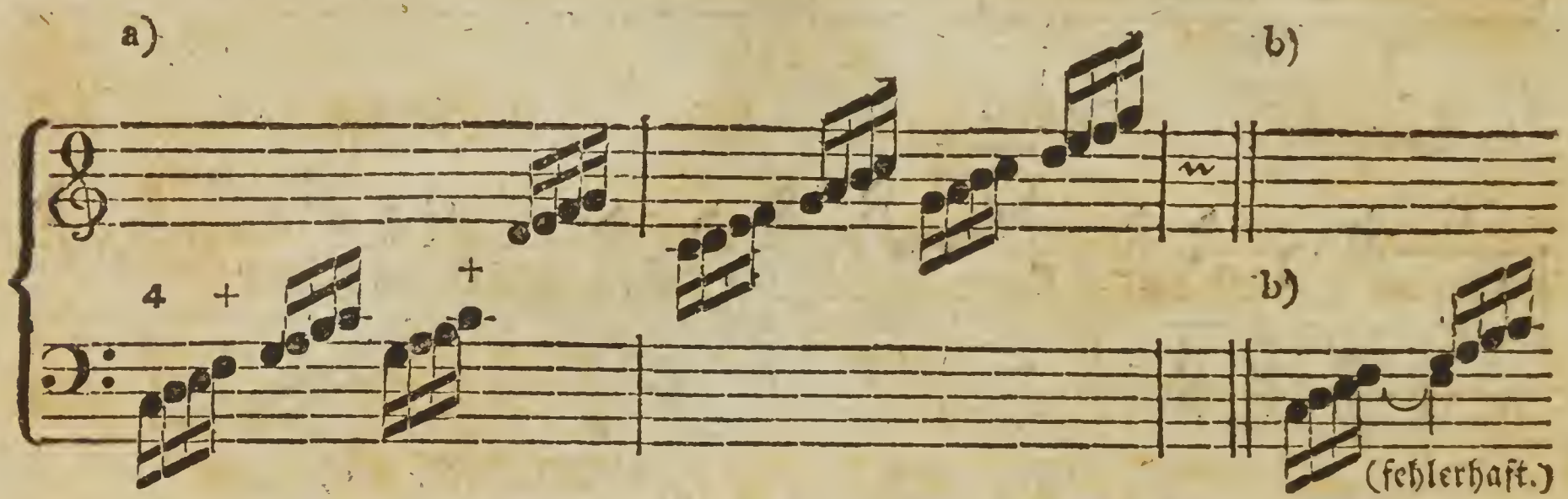
) Man vergesse auch hierbey nicht, so bald die Geltung der Note vorüber ist, den Finger gehörig von der Taste abzuheben. Sollte ein solcher Ton während der darauf folgenden drey Sechzehntheile ausgehalten werden, so müßte im Basse ein Viertel vorgeschrieben seyn, wie bey aa).

**) Diese Bezeichnungsart, mit den hinzugefügten Pausen in der obern Stimme, ist zwar gewöhnlicher, und besonders alsdann, wenn die Noten für beyde Hände nicht in Einem Systeme stehen, auch wohl richtiger, oder doch genauer bestimmt, als die bey a); nur sollten freylich, der Analogie nach, in der untern Stimme wohl ebenfalls Pausen vorgeschrieben seyn, wie bey bb). Weil aber daraus bey längern Stellen unnöthige und schwer zu übersehende Vervielfältigungen entstehen würden, so pflegt man die Pausen in dieser (untern) Stimme gewöhnlich wegzulassen, so lange nämlich nicht eine unrichtige Eintheilung ꝛc. dabey zu besorgen ist.

***) In diesen Beyspielen, wo es bloß darauf ankommt, die Bedeutung der beygefügten Buchstaben zu erklären, würde man auch ohne dieses Merkmal die für jede Hand bestimmten Noten errathen; es werden aber weiter unten einige Stellen vorkommen, wobey die Buchstaben ꝛc. nöthiger sind.

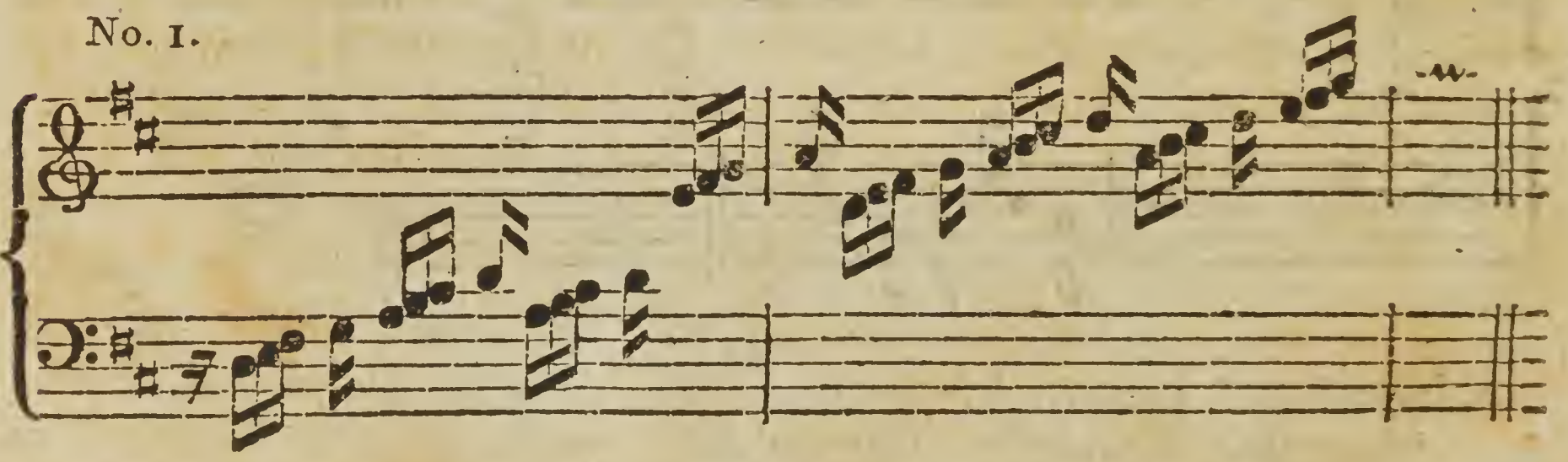
§. 230.

Zur ersten Uebung in dergleichen Passagen kann man etwa die Tonleitern, wie in dem nachstehenden Beyspiele, anfangs aufwärts, und mit der vorgeschriebenen Abwechselung der Hände, sodann aber im Absteigen, oder rückwärts spielen lassen. Nur muß der Lehrer seine Schüler hierbey vorzüglich dazu anhalten, daß sie bey dem Abwechseln der Hände den jedesmal zuletzt gebrauchten Finger, z. E. im ersten Takte des folgenden Beyspieles den Daumen der linken Hand von dem mit + bemerkten f und c ꝛc. gehörig abheben. Denn gemeiniglich lassen Anfänger den gedachten (zuletzt gebrauchten) Finger auf der Taste stehen, wie bey b).

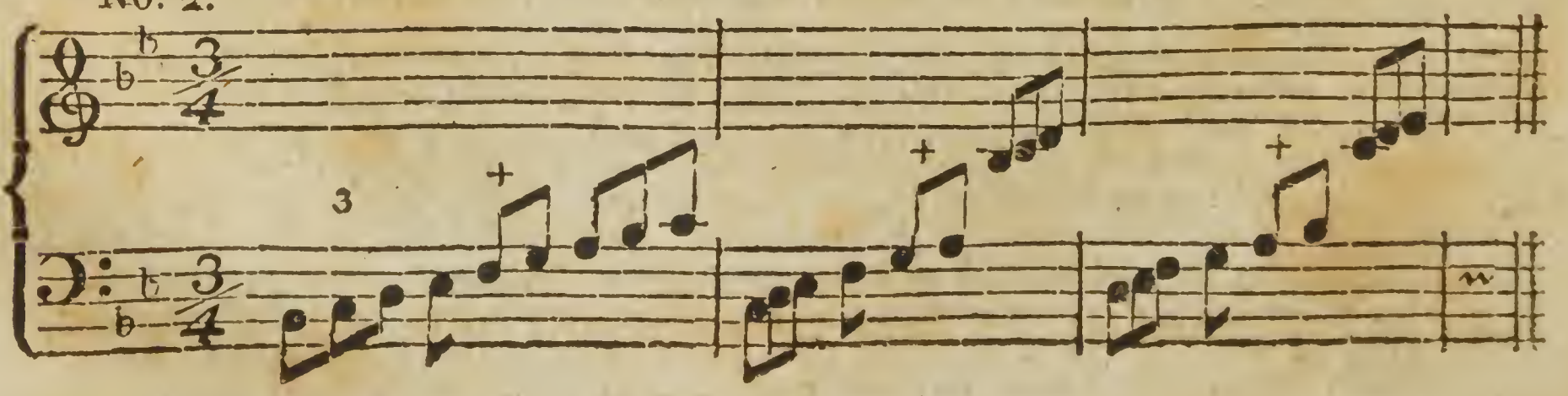


In Absicht auf den Vortrag sind die Tonleitern ꝛc. mit der hier vorgeschriebenen Abwechselung der Hände etwas schwerer zu spielen:

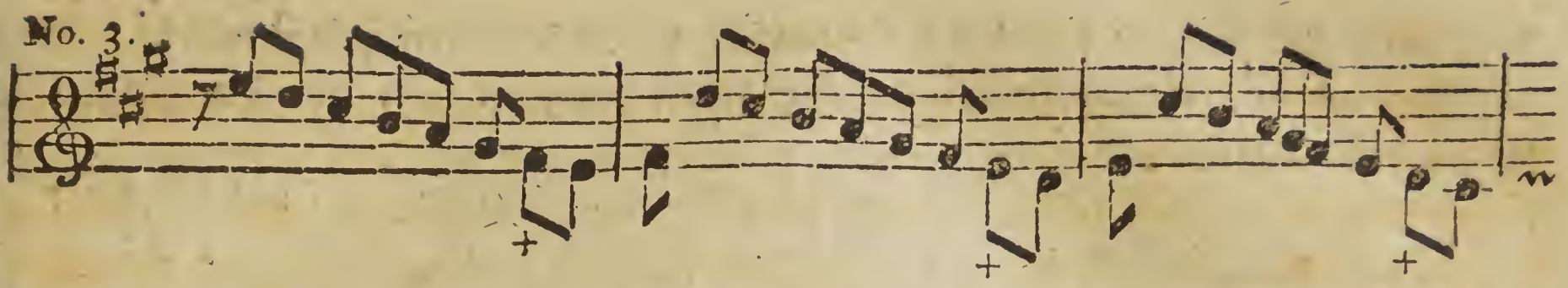
No. 1.



No. 2.



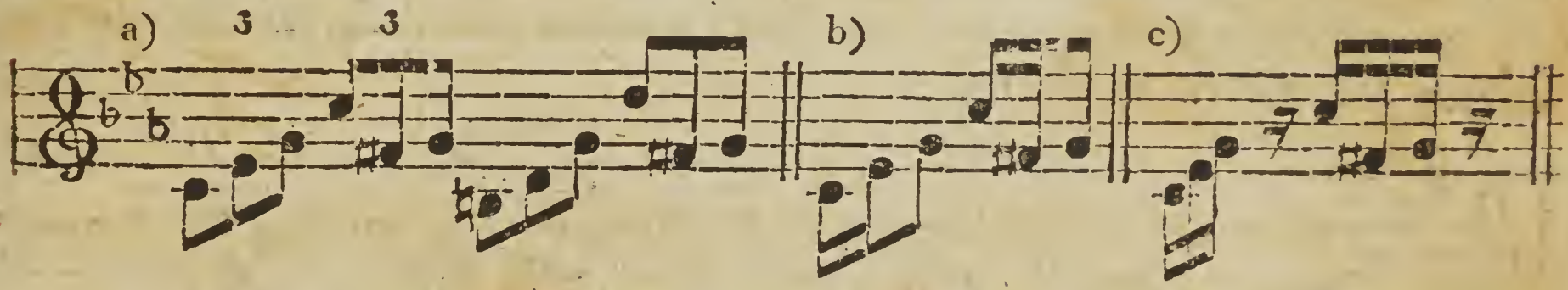
No. 3.



weil bey dem Abwechseln der Hände, anstatt der guten Noten, leicht die schlechten accentuirt werden können.*) Denn gewöhnlich geben Anfänger, wenn sie eine andere Hand einsetzen, den ersten Ton stärker an, als die übrigen; da dies doch in vielen Fällen (z. B. bey den mit + bezeichneten Noten in No. 2. und 3.) ganz gegen den erforderlichen Vortrag wäre.

§. 231.

Ein anderer, ebenfalls ziemlich gewöhnlicher, Fehler besteht darin, daß Anfänger bey dem Abwechseln der Hände oft ein wenig verweilen, oder eine Trennung entstehen lassen. Nicht selten hört man nämlich, statt der vorgeschriebenen Triolen bey a), die unrichtige Eintheilung bey b) oder c).



Die Triolen werden zwar — wie ich schon §. 105. angemerkt habe — sehr häufig so unrichtig eingetheilt; vorzüglich aber ist das der Fall bey dem Abwechseln der Hände. Man bemühe sich daher, die auf ähnliche Art auszuführenden Stellen so zusammenhängend vorzutragen, als würden sie mit Einer Hand gespielt.

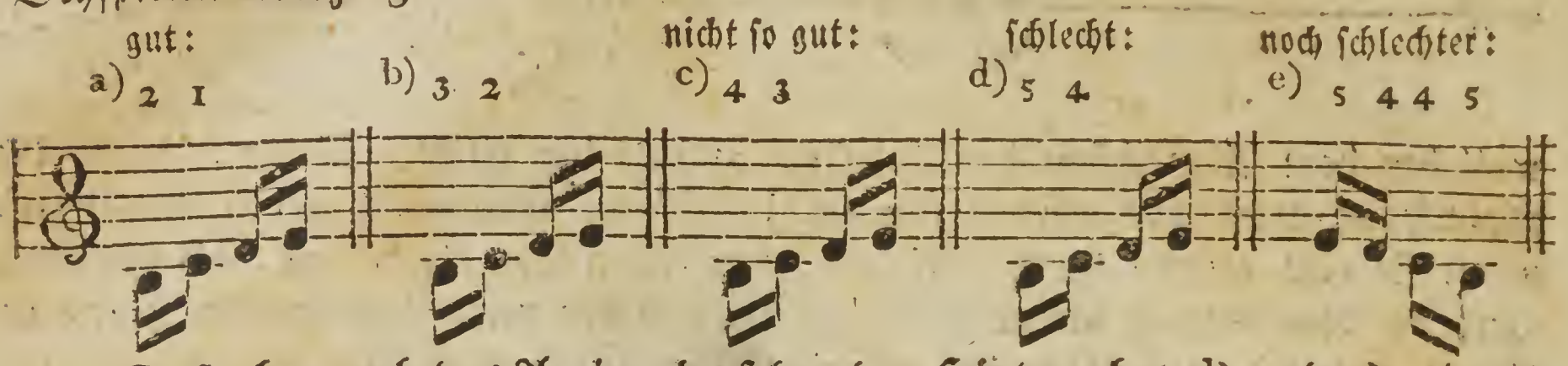
§. 232.

Alles, was von der Fingersetzung überhaupt erinnert worden ist, das muß auch hierbey beobachtet werden. Neue Regeln sind hierzu nicht nöthig, da sich alles auf die schon bekannten zurück führen läßt. Nur dies Einzige merke man, daß es bey dem Abwechseln der Hände, besonders wenn die Fortschreitung stufenweise geschieht, nicht gut ist, mehrere Finger übrig zu behalten. Man suche daher, wo möglich, bey aufsteigenden Stellen in der linken Hand mit dem Daumen oder wenigstens mit dem zweyten Finger aufzuhören, damit die Rechte ungehindert an ihren Platz kann. (Im Absteigen gilt das in

An-

*) Ein Umstand, worauf man bey längern Passagen für beyde Hände vorzüglich Rücksicht zu nehmen hat.

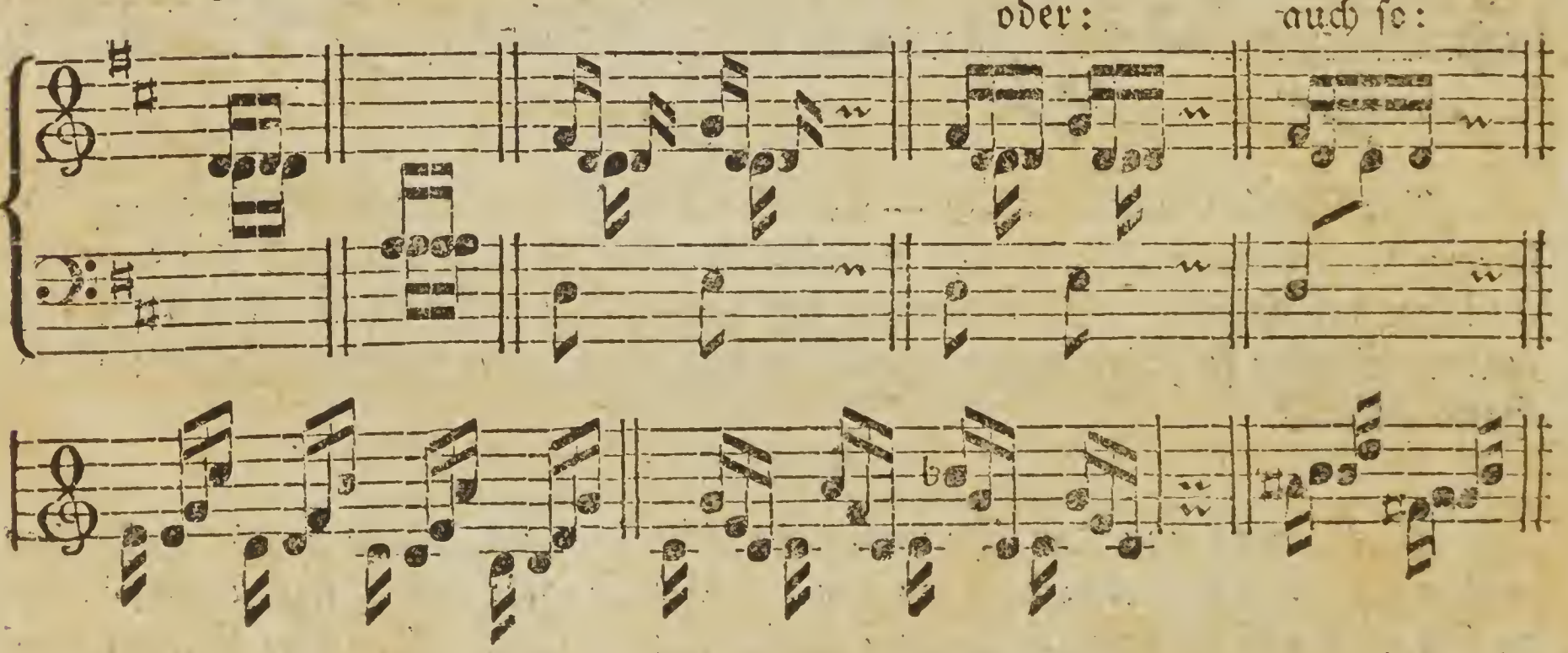
Ansehung der rechten Hand, was vorher von der Linken gesagt wurde.) Wie nöthig dies ist, davon kann man sich schon einigermaßen aus den folgenden Beyspielen überzeugen.



Daß aber auch das Aneinandersetzen der Hände, bey d) und e), in gewissen Fällen nöthig und folglich gut seyn kann, werde ich weiter unten zeigen.

§. 233.

Das Abwechseln der Hände, oder eines einzelnen Fingers, kommt zuweilen auf Einer Taste vor, und wird so angezeigt, wie in den folgenden Beyspielen. Man hat dabey denjenigen Finger, mit welchem dieselbe Taste vorher angeschlagen wurde, schnell abzuheben, damit jeder Ton deutlich von dem andern abgesondert zu hören sey.

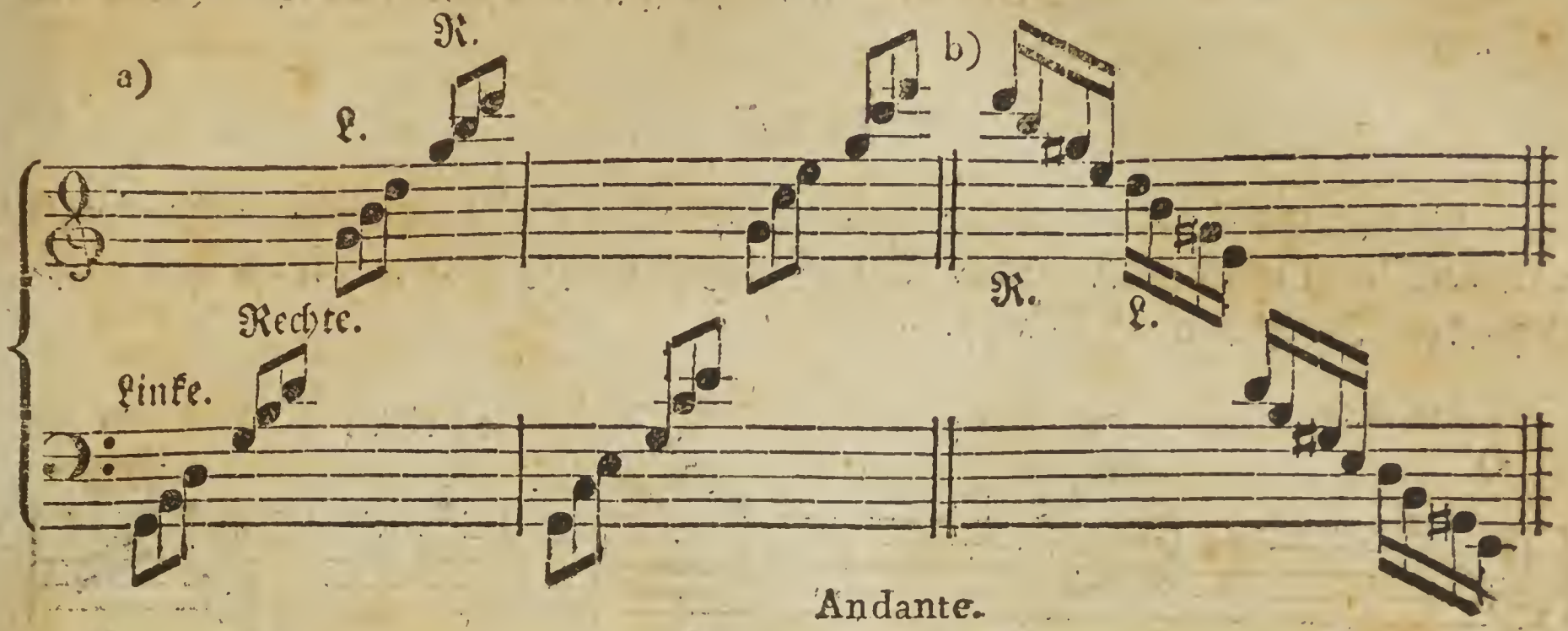


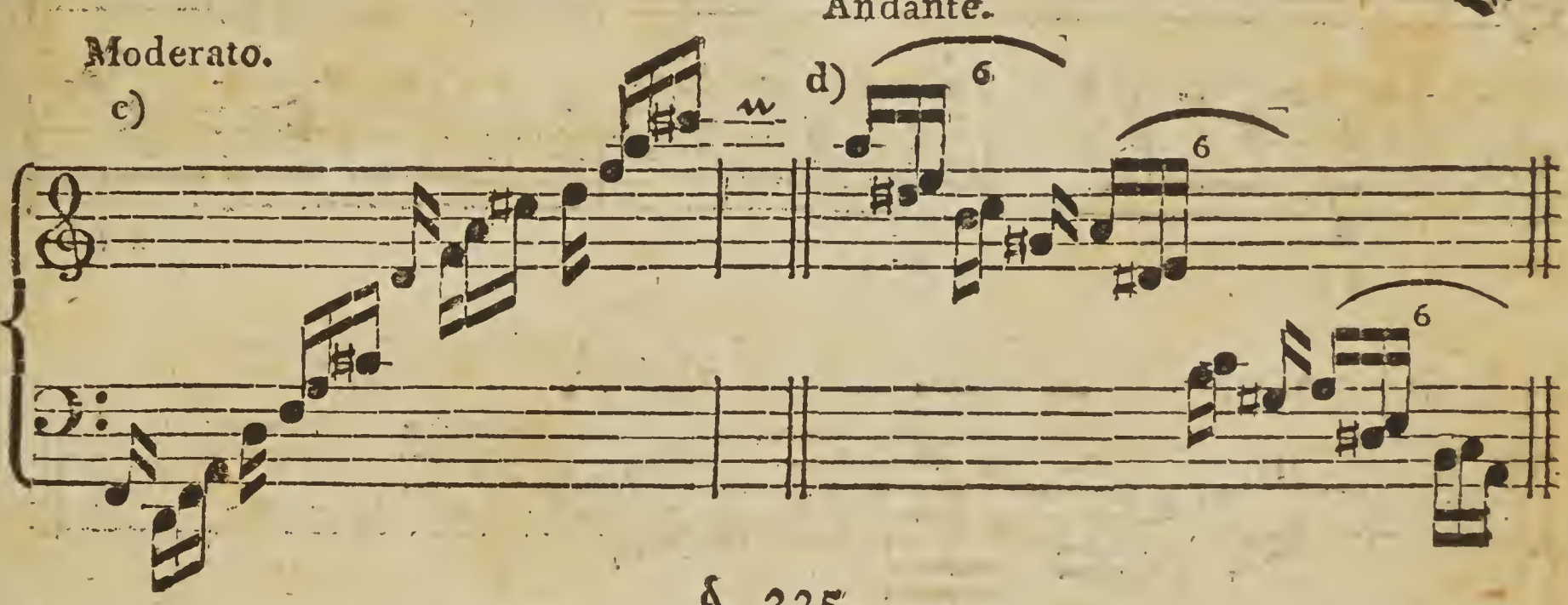
§. 234.

In den nachstehenden Beyspielen überspringt Eine Hand die Andere. Bey a) und c) wird nämlich die Linke sogleich nach dem Anschlagen des jedesmal für sie bestimmten letzten Tones über die Rechte gesetzt, bey b) und d) hingegen ist dies der umgekehrte Fall. Man muß bey diesem häufig vorkommenden **Ueberspringen**, oder wie man es etwa sonst nennen will, die Hände mit möglichster

Ruhe,

Ruhe, aber dabey freylich sehr geschwinde fortsetzen, weil außerdem Lücken oder Ungleichheiten in Absicht auf den Vortrag entstehen würden.





§. 235.

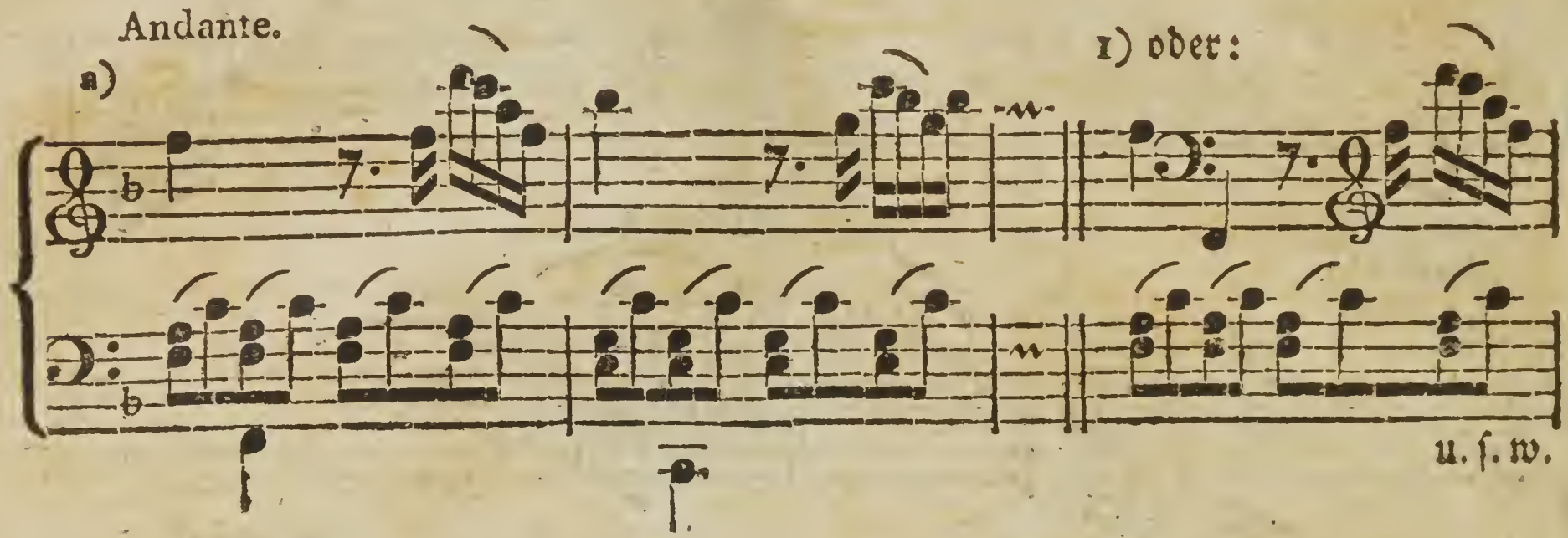
Das **Ueberschlagen der Hände**, worunter auch das **Untersetzen** derselben mit begriffen ist, wurde ehedem für ein sehr wesentliches Kunststück gehalten. Man würde daher die Geschicklichkeit desjenigen Klavierspielers, welcher nicht irgend eine Menuett mit (kreuzweise) überschlagenen Händen, oder eine Bataille mit donnernden Kartaunen ꝛc. auf die angezeigte Art hätte spielen können, sehr bezweifelt haben. — Gegenwärtig trifft man zwar auch von guten Meistern gesetzte Tonstücke an, worin diese Spielart vorkommt; allein man macht im Ganzen genommen doch etwas seltener, und größtentheils nicht bloß zur Belustigung des Auges ꝛc. Gebrauch davon. Indeß lassen freylich noch verschiedene neuere Komponisten zuweilen mehr aus Tändeley, als aus irgend einem wichtigen Grunde, die Hände überschlagen.

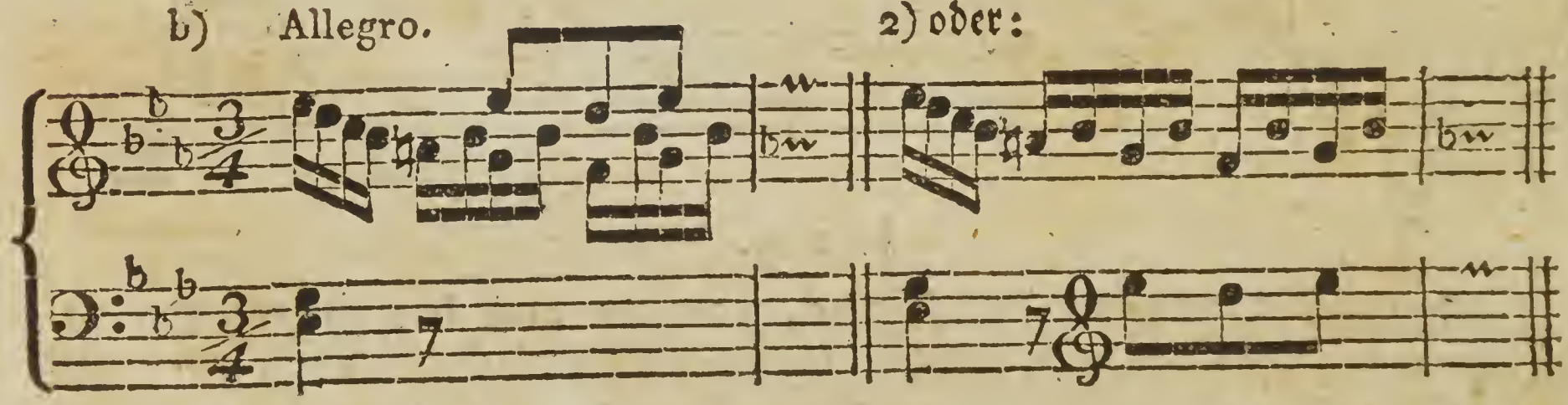
Von dem §. 234. erwähnten Ueberspringen ist das Ueberschlagen darin verschieden, daß bey dem Letztern gemeiniglich Eine Hand unverrückt auf ihrer Stelle bleibt, da

da hingegen bey dem Ueberspringen beyde Hände nach einander fortgesetzt werden müssen. Auch haben bey dem Ueberschlagen gewöhnlich beyde Hände zugleich, folglich nicht wie bey dem Ueberspringen nur wechselsweise, (nach einander,) zu spielen.

§. 236.

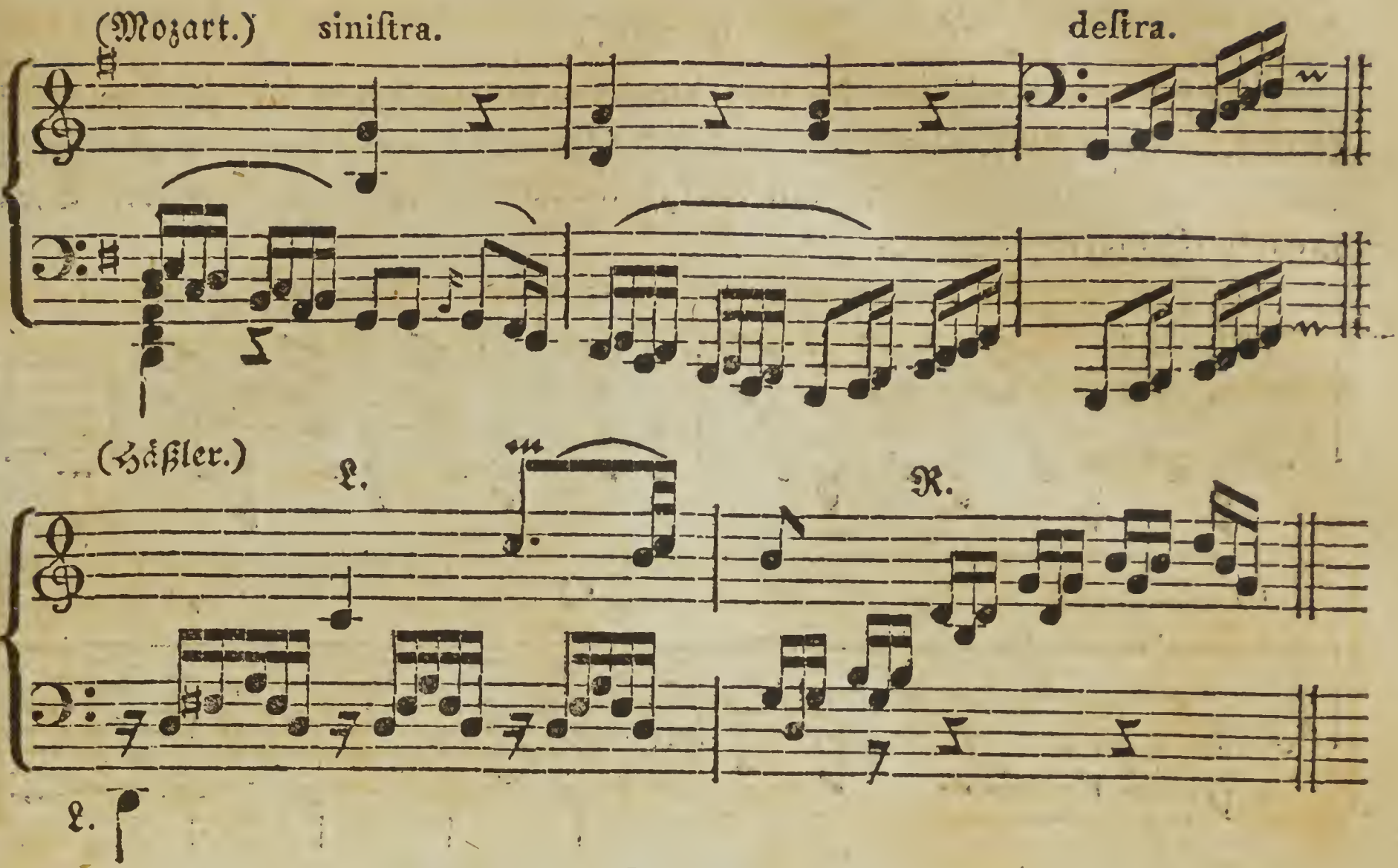
Mehrentheils kann man von selbst (auch ohne ein hinzugefügtes Merkmal) errathen, mit welcher Hand das Ueberschlagen nöthig wird, wie in den nachstehenden Beyspielen a) und b).





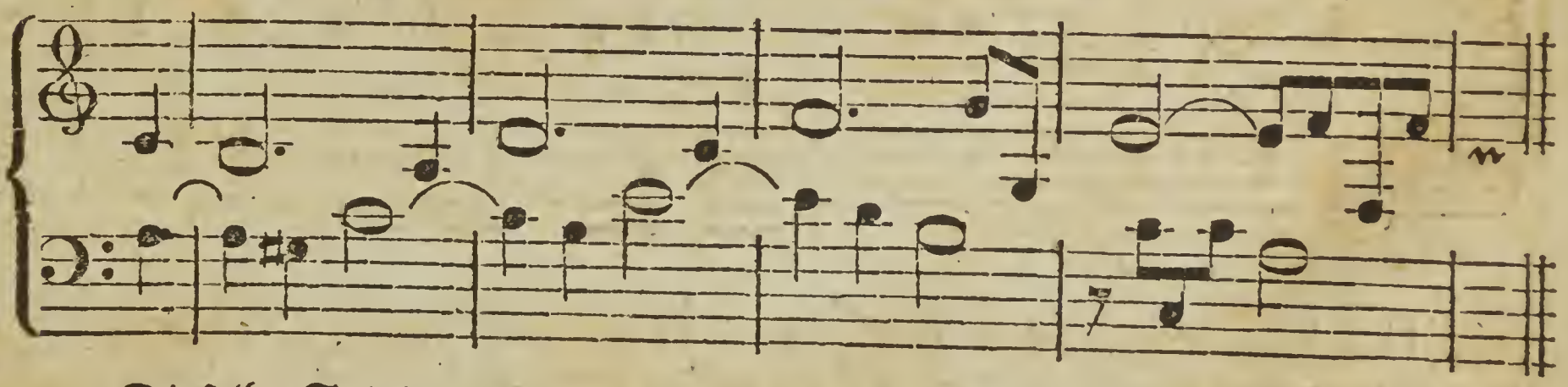
Denn daß man bey a) die Rechte über die Linke, und bey b) die Linke über die Rechte setzen (schlagen) muß, läßt sich gar nicht verfehlen. Ist aber zu besorgen, daß vielleicht Einer oder der Andere die Noten für die linke Hand mit der Rechten, oder die für die Rechte mit der Linken spielen möchte: so pflegen sorgfältigere Komponisten einer solchen möglichen Verwechselung entweder durch die genauer bestimmte Andeutung oben bey 1) und 2) vorzubeugen, oder sie bezeichnen auch in solchen Fällen die für die Rechte gehörigen Noten nach §. 229. durch ein beygefügtes R. *dext.* oder *d.* ꝛc. die für die Linke aber durch L. *sin.* oder *s.* ꝛc. wie in den folgenden Beyspielen.

(Mozart.)

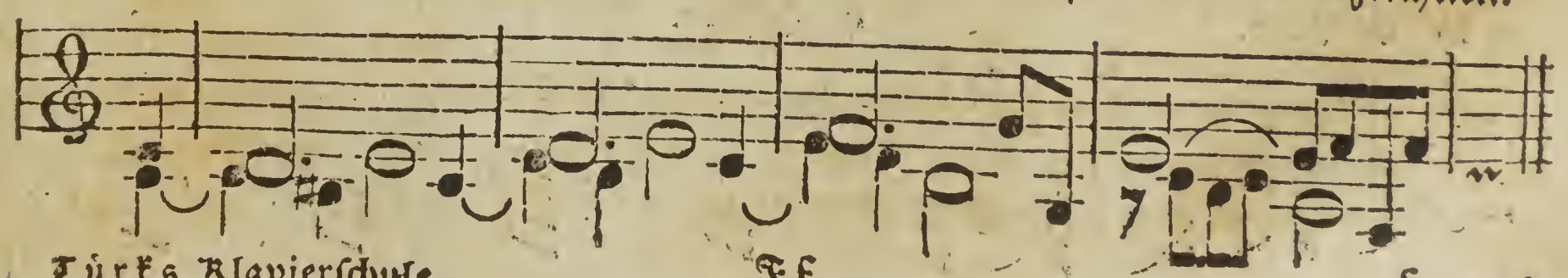


§. 237.

Ueberschreitet (in Stellen für beyde Hände) Eine Stimme die Andere, so muß man, auch ohne ausdrückliche Andeutung, Eine Hand über oder unter die Andere setzen. Z. B.

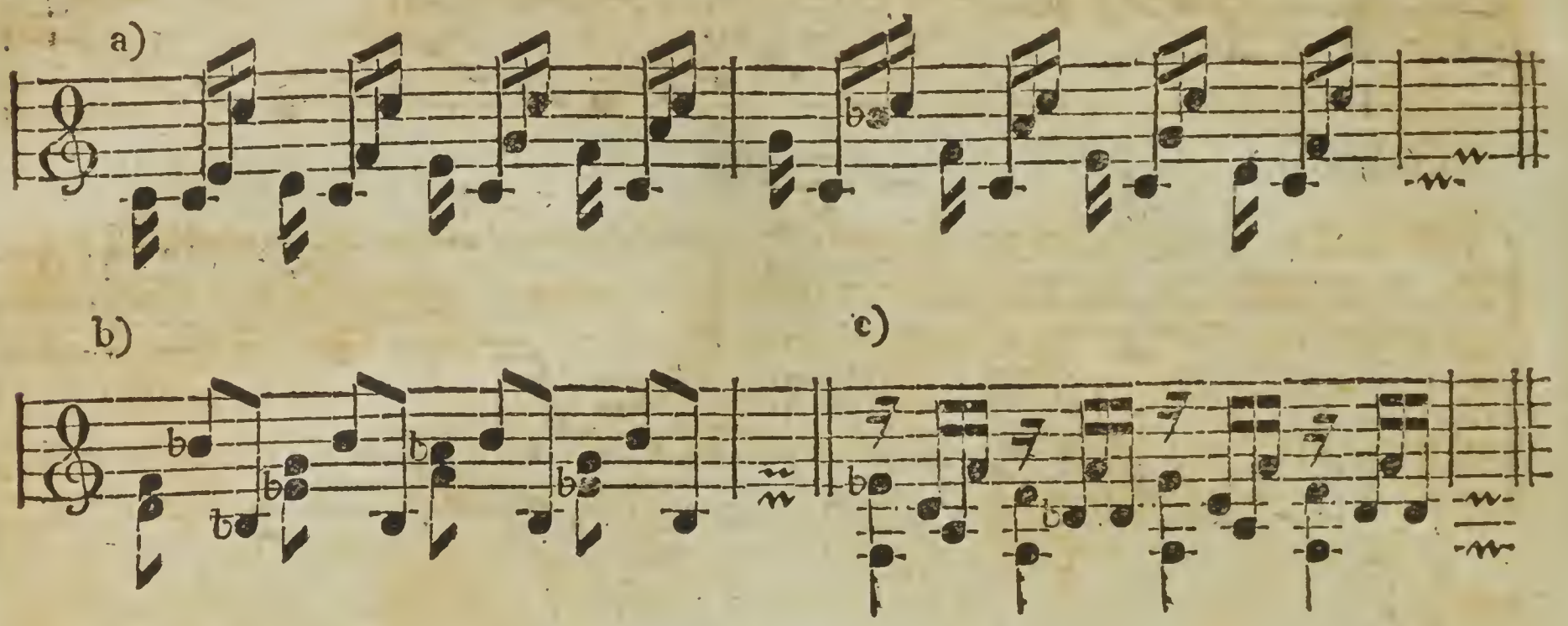


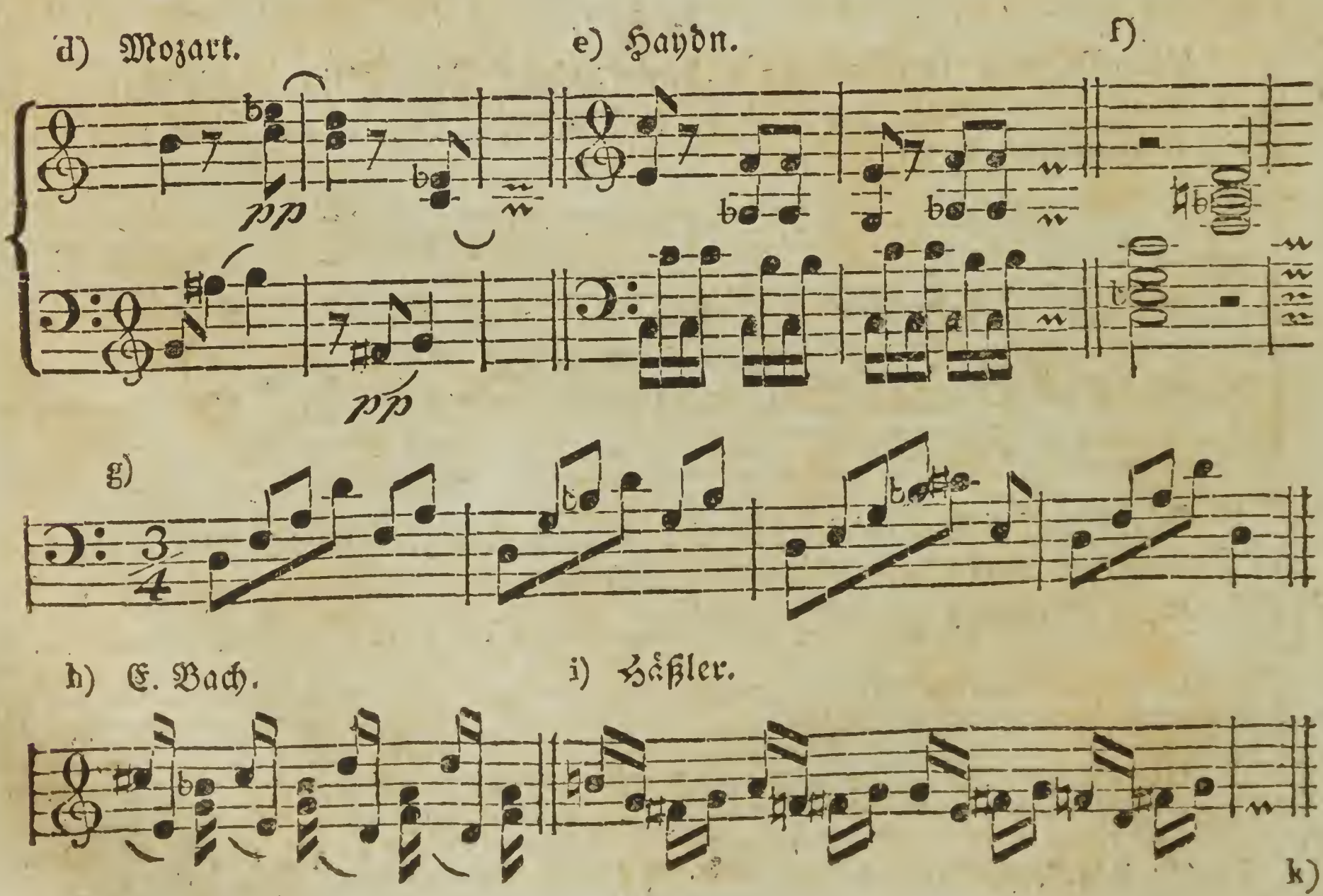
Dieselbe Spielart wird auch alsdann erfordert, wenn die Noten für beyde Hände in Einem Systeme stehen, wie in dem folgenden Beyspiele, wo die aufwärts gestrichenen (zum Theil tiefern) Noten die erste Stimme bezeichnen.



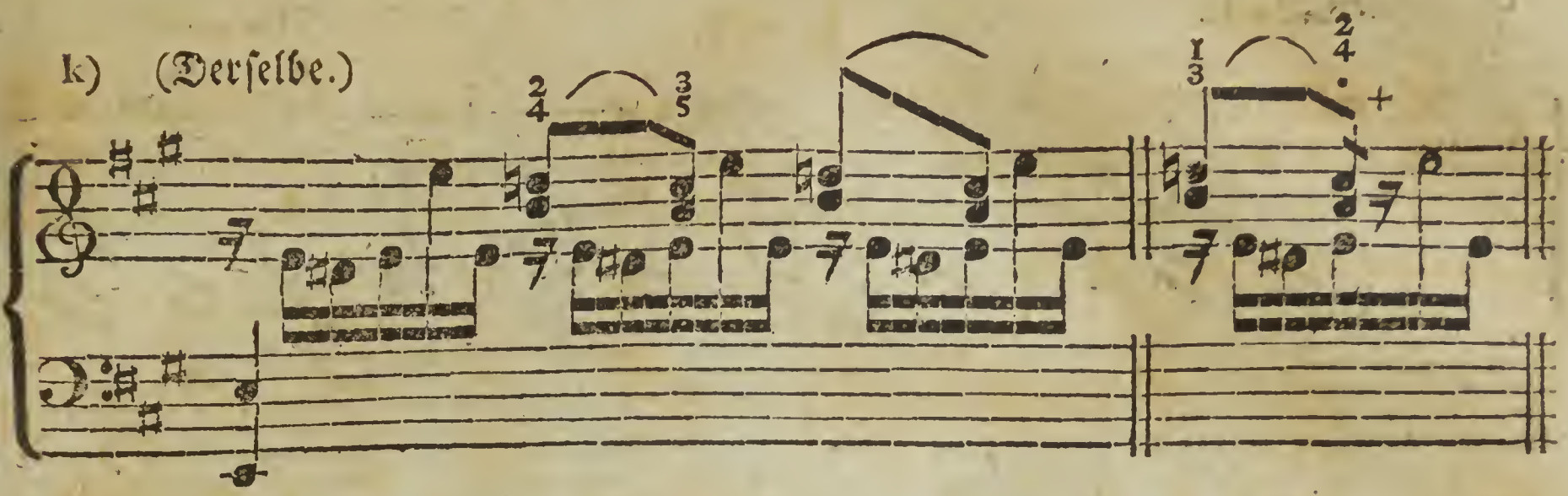
§. 238.

Außer den erwähnten Fällen, worin man die Hände überschlagen muß, giebt es noch eine besondere Art, wobey die Eine Hand auf ihrem Platze bleibt, (und also nicht fortgerückt werden darf,) indem die Andere an derselben Stelle gleichsam eindringt. Z. B.





k) (Derselbe.)



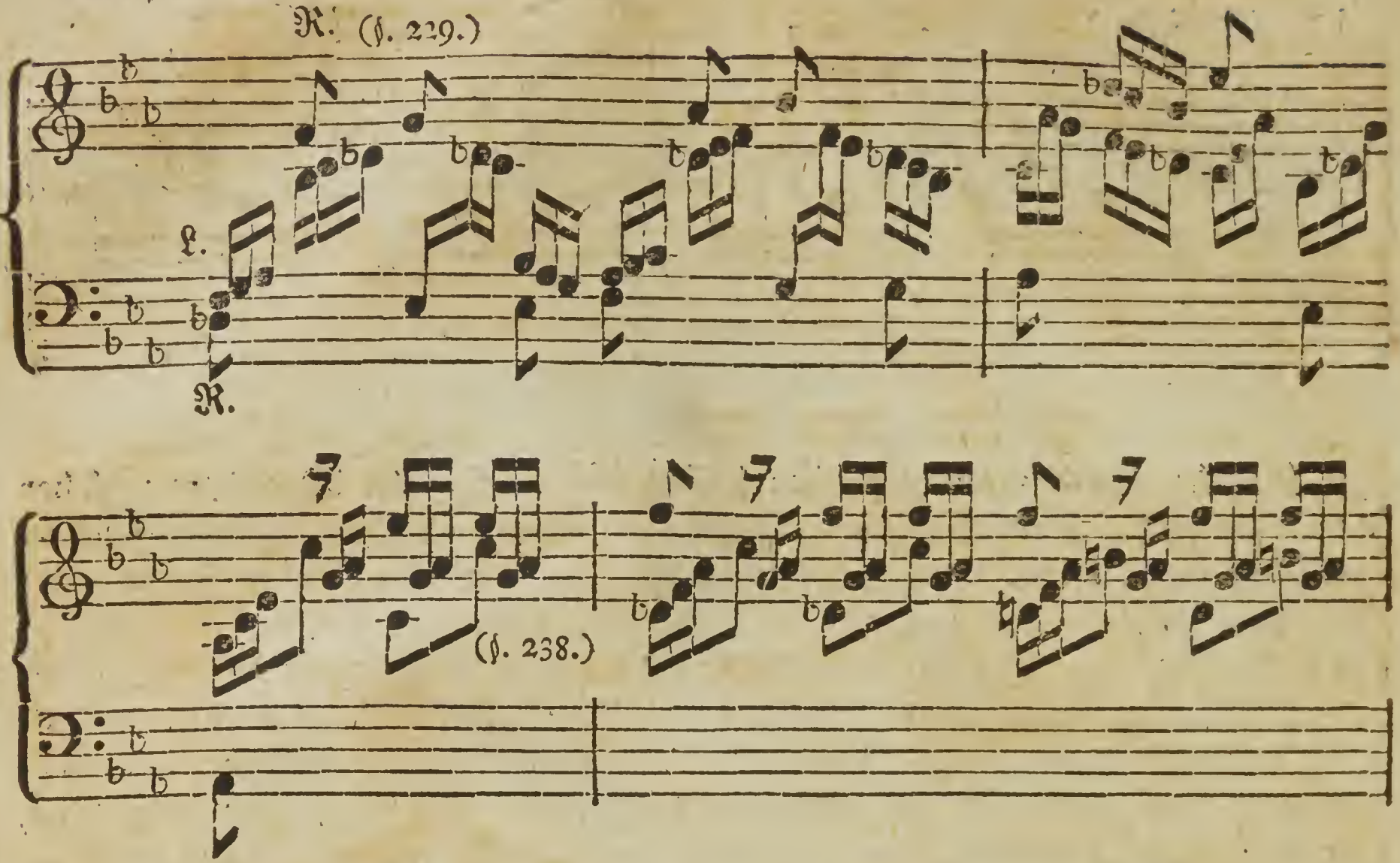
Welche Hand man in solchen Fällen über oder unter die andere zu setzen hat, dies läßt sich im Allgemeinen nicht bestimmen. Der Spieler muß jedesmal selbst beurtheilen, welches bequemer ist. Bey gewissen Stellen finden nämlich beyde Arten statt; bey andern hingegen, und zwar bey den meisten, ist das nicht der Fall. In den Beyspielen a) c) d) und g) wird die Linke über, bey b) e) und f) aber unter die Rechte gesetzt; jedoch wären die beyden Takte a) allenfalls auch auf die letztere Art, wiewohl nicht so bequem, heraus zu bringen. Ob man bey h) die Linke über die Rechte setzen will, oder umgekehrt, dies wird ziemlich einerley seyn. Bey i) muß sich die Rechte, wenn ich so sagen darf, unter der Linken hinziehen. In dem Beyspiele k) kann man die Linke unter die Rechte setzen. Soll aber diese Stelle wie bey + vorgetragen werden, so setzt man die Linke über die Rechte.

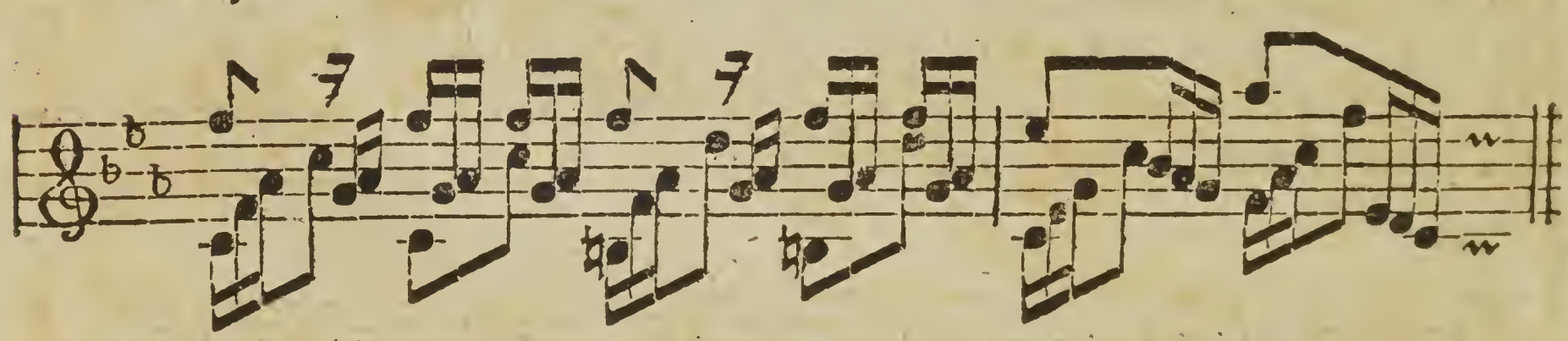
§. 239.

Den Beschluß dieses etwas lang ausgefallenen Kapitels*) mögen verschiedene schwere und leichtere, von guten Meistern gesetzte Stellen machen, die zur Uebung im Ueberspringen, Abwechseln, Ueberschlagen, Untersetzen und Eindringen der Hände dienen können.

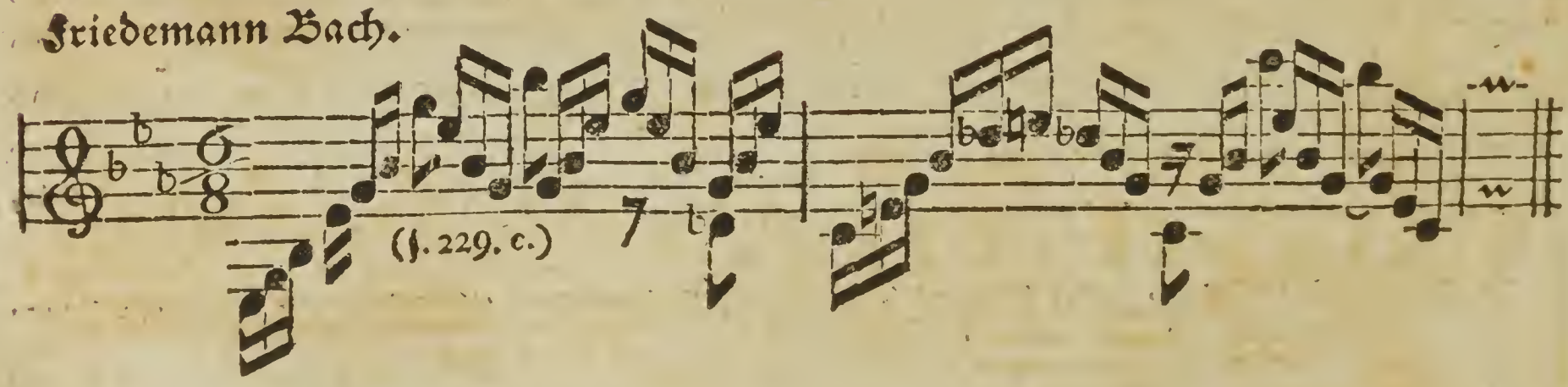
*) In der ersten Auflage dieser Klavierschule füllte das Kapitel von der Fingersetzung neun Bogen aus, und enthielt, wie ich damals (1789.) besorgte, hin und wieder vielleicht schon zu viel Specielles. Dessen ungeachtet schreibt mein Freund, A. E. Müller, in der Vorrede zu seiner so genannten Anweisung zum genauen Vortrage der Mozartschen Clavierconcerte, hauptsächlich in Absicht richtiger Applikatur: „Türk hat zwar ein weniger kostspieliges Werk, seine Klavierschule für Lehrer und Lernende hierüber (bloß über die Fingersetzung, oder gar nur über den zu seltenen Gebrauch des ersten, vierten und fünften Fingers, wovon vorher die Rede ist?) herausgegeben: aber es enthält in Bezug auf die jetzigen (1796.) neuen Figuren und Passagien gar nichts specielles, und in Ansehung der allgemeinern Regeln nichts, was Bach nicht längst gesagt hätte. —" Diese Beschuldigungen sind von der Art, daß ich es für ganz überflüssig halte, auch nur Eine Zeile darauf zu erwiedern. —

Sebastian Bach.

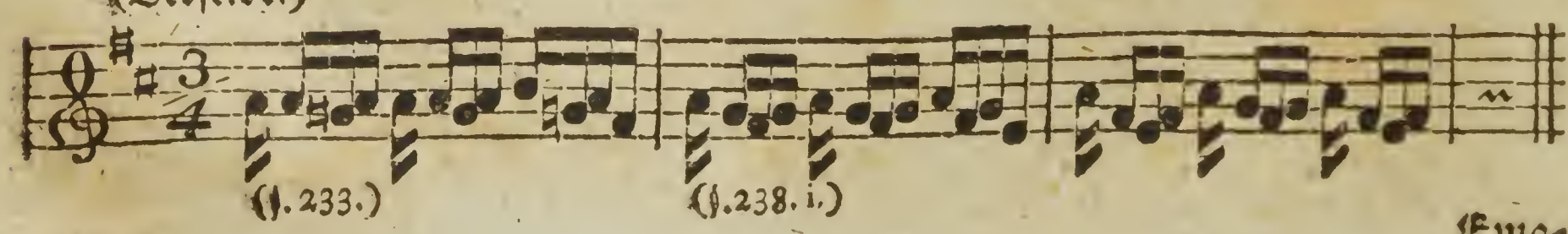




Friedemann Bach.

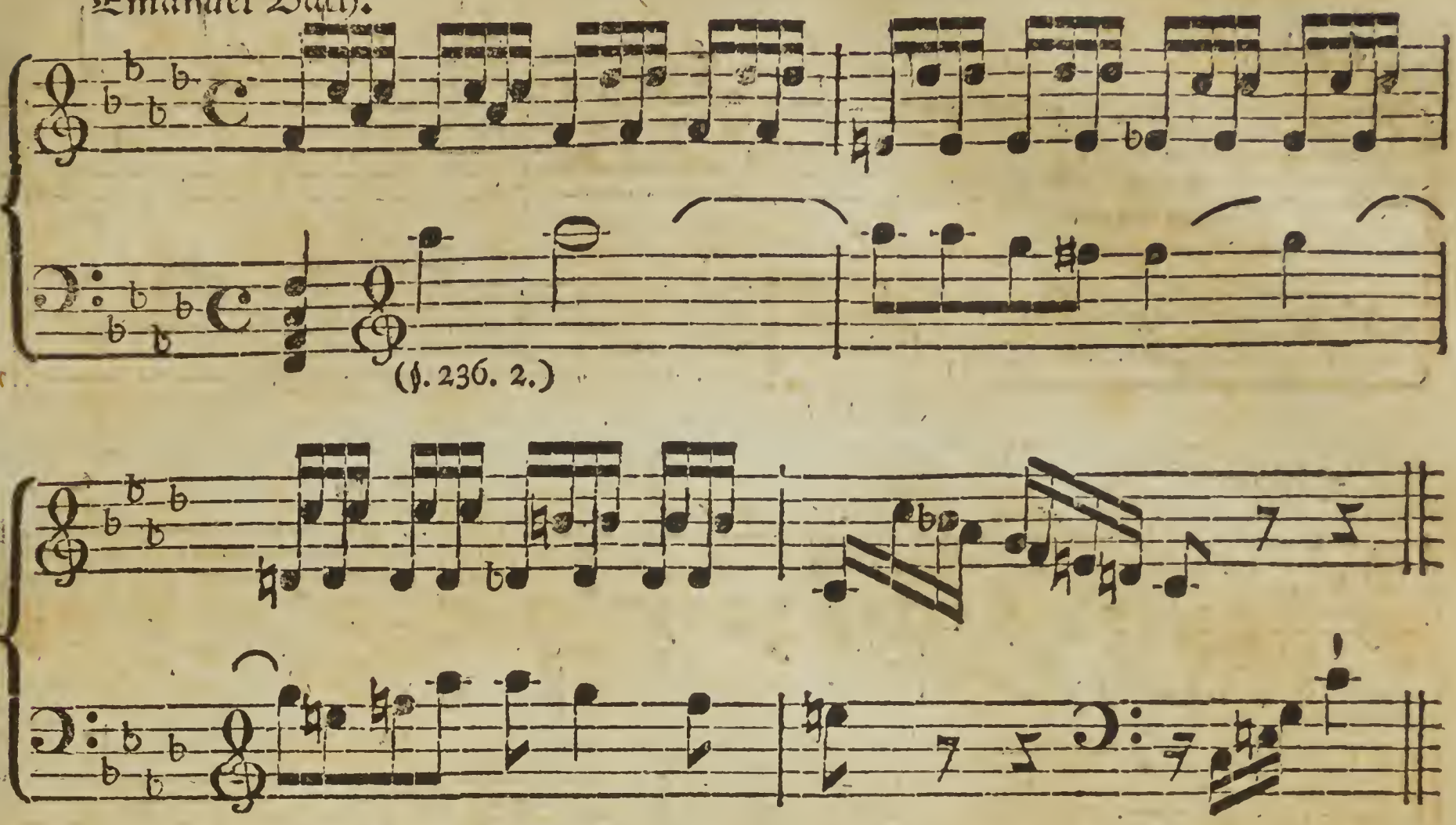


(Derselbe.)

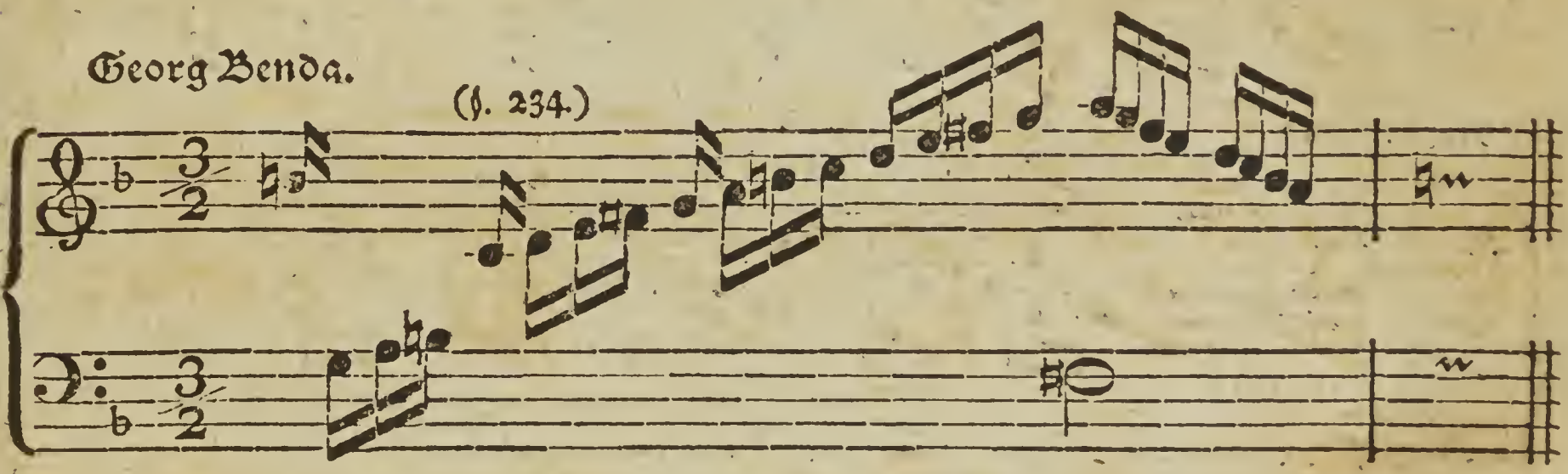


Ema-

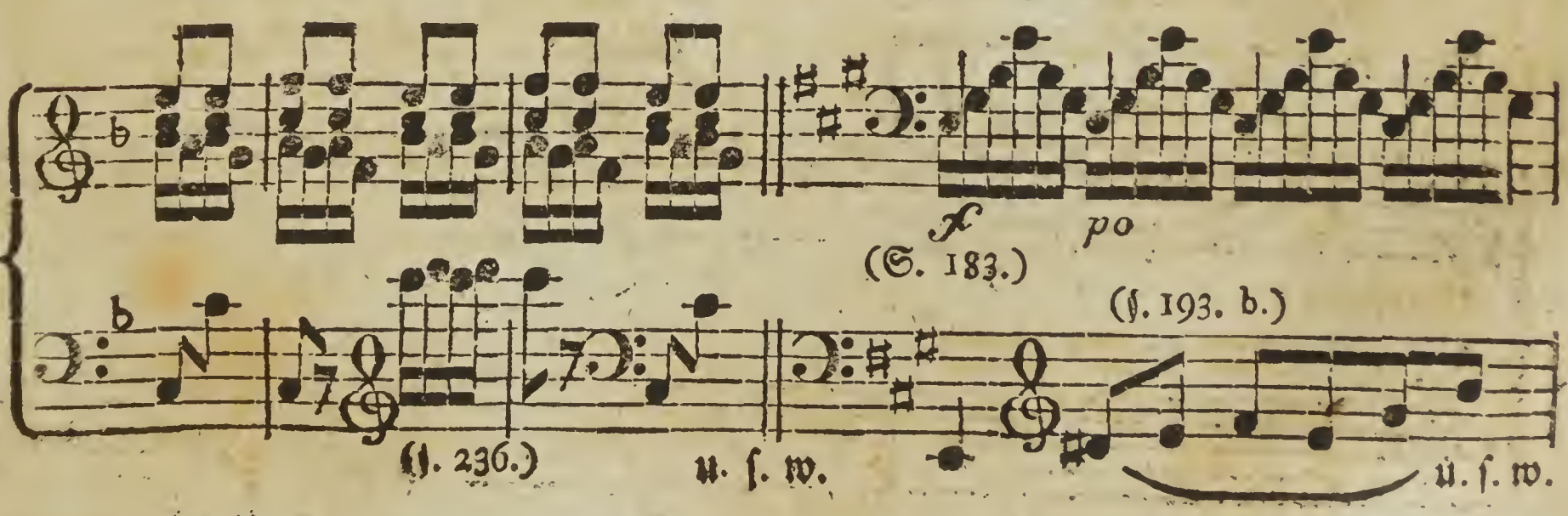
Emanuel Bach.



Georg Benda.

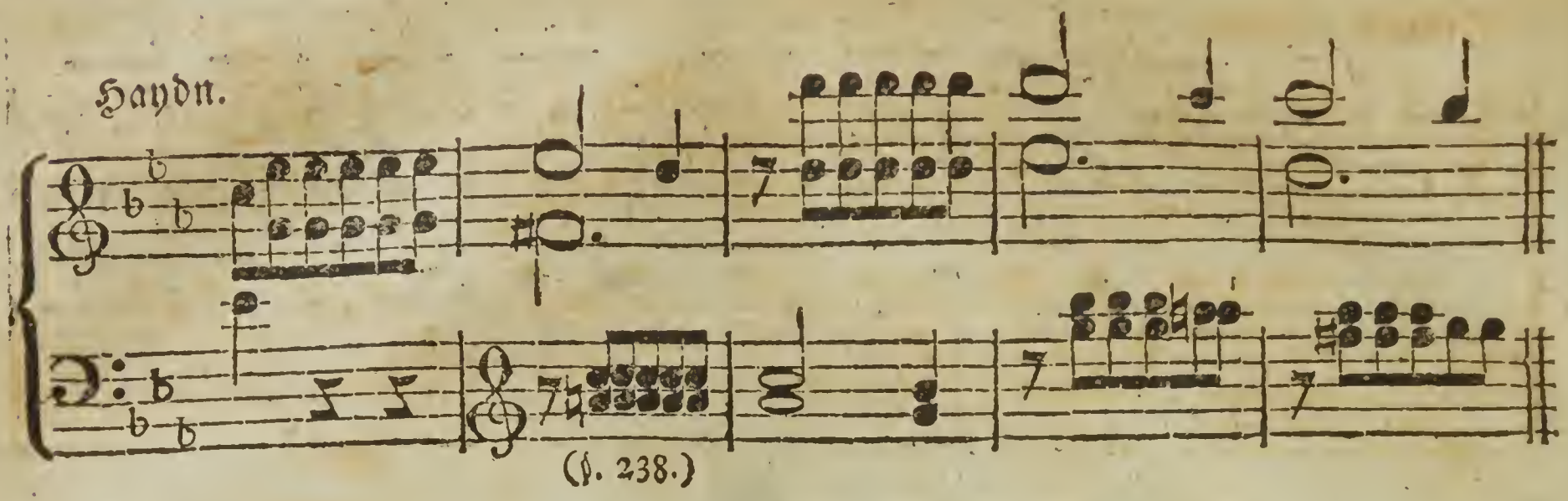


Clementi. (Derselbe.)

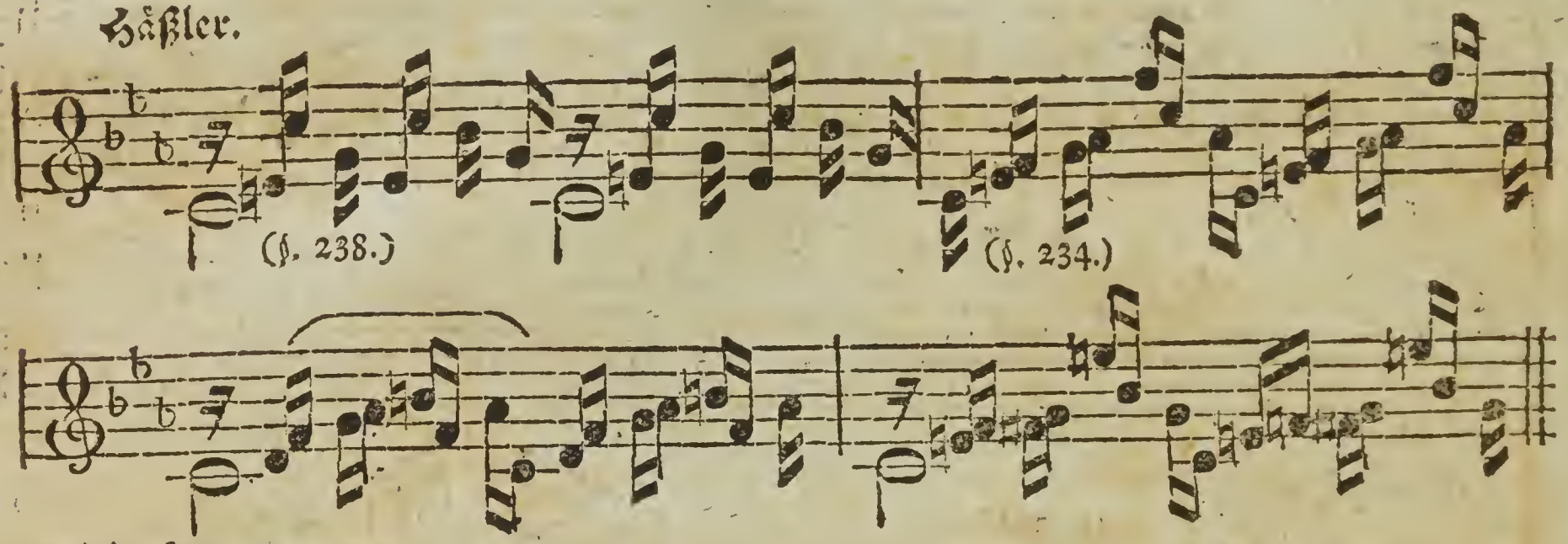


Haydn.

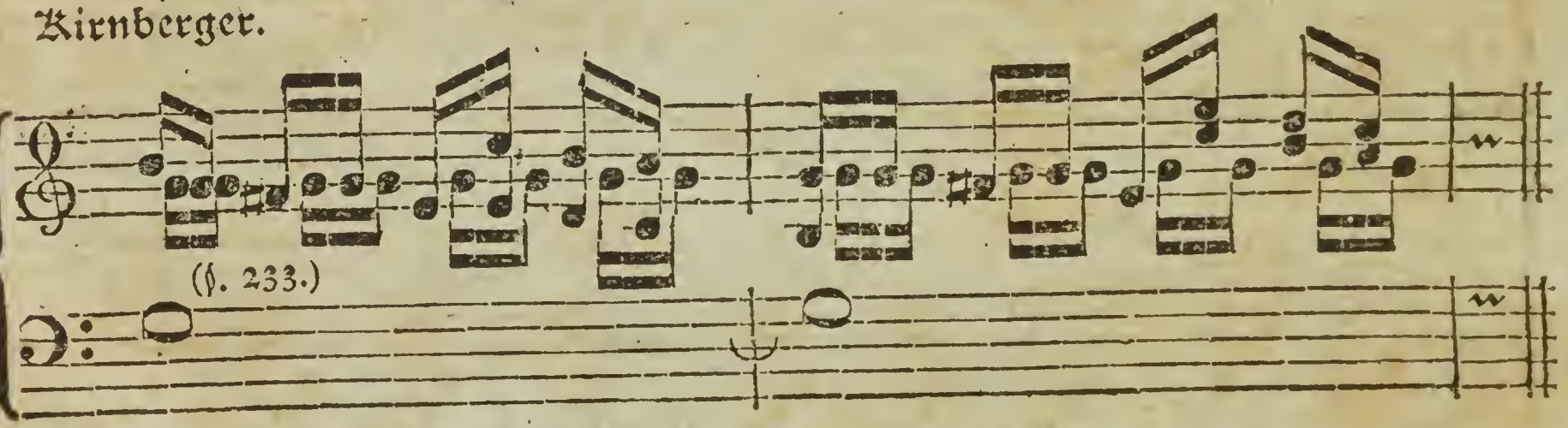
Haydn.



Häßler.

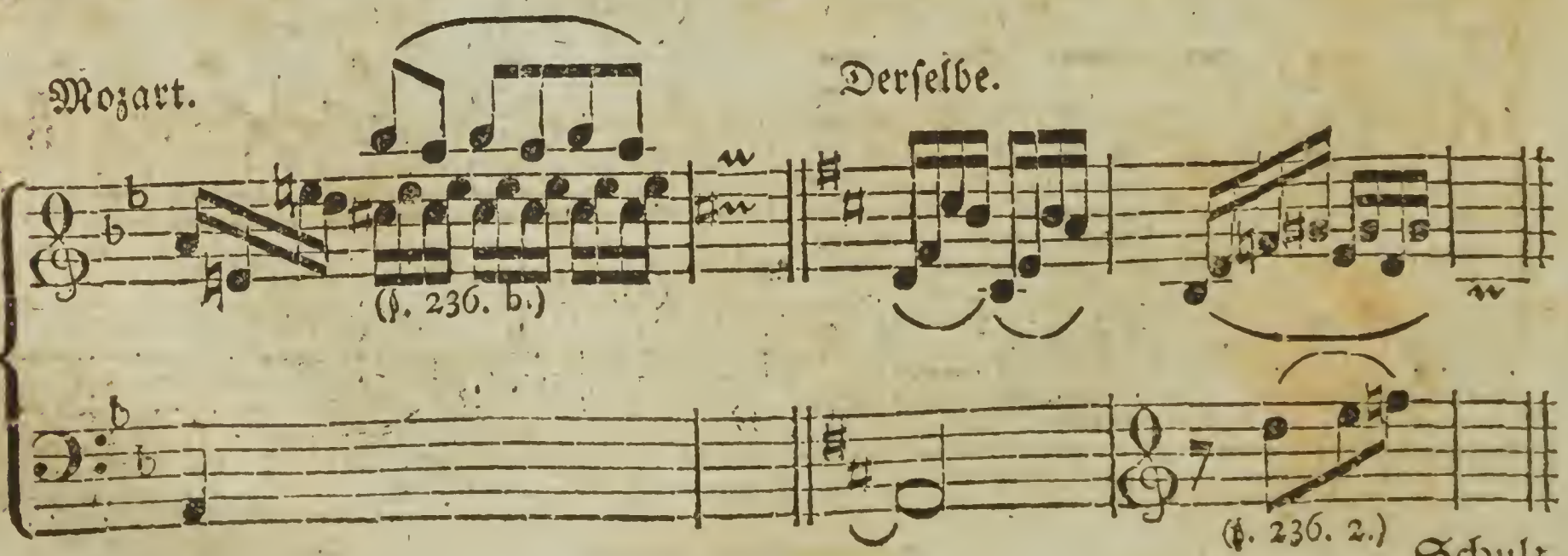


Kirnberger.



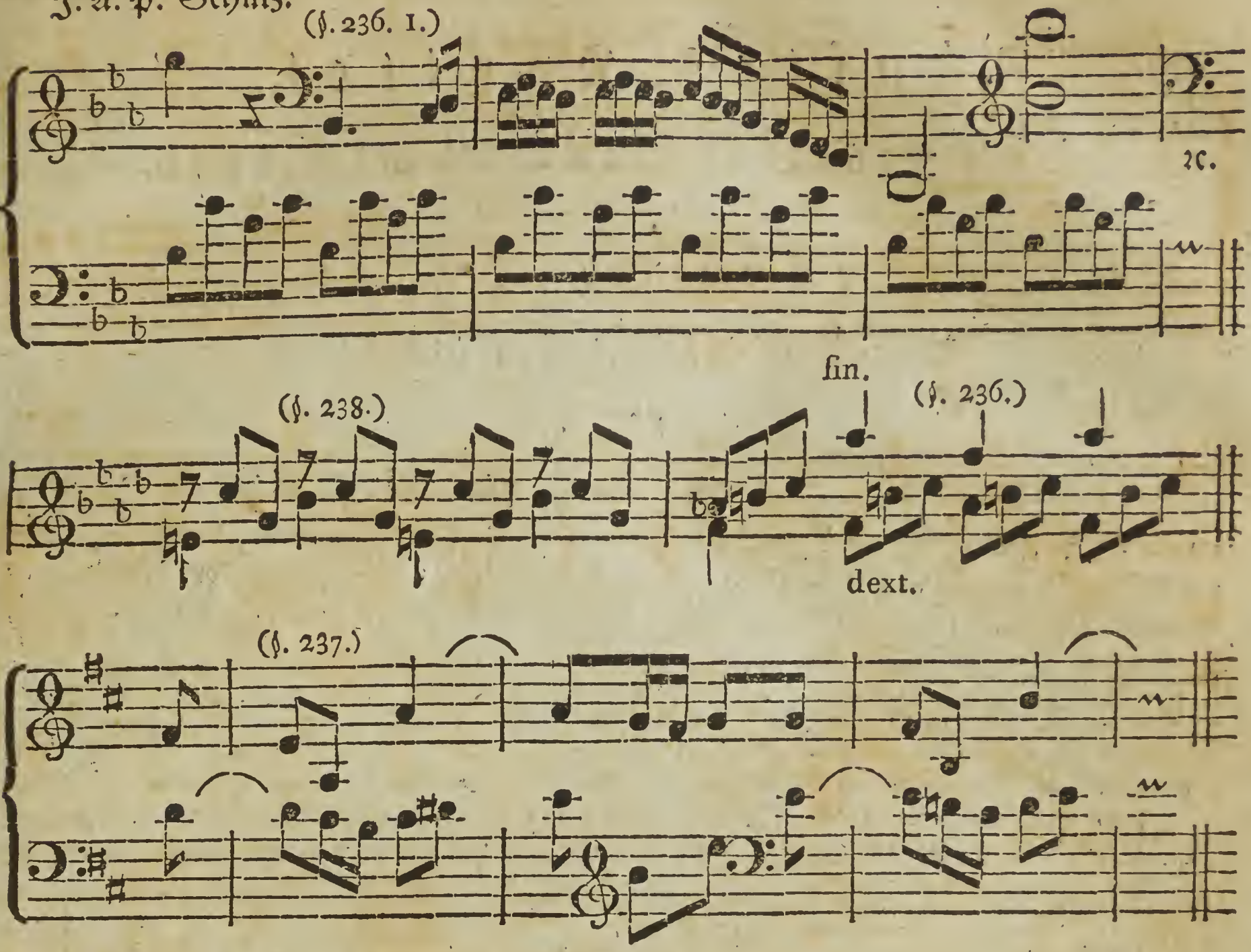
Mozart.

Derselbe.

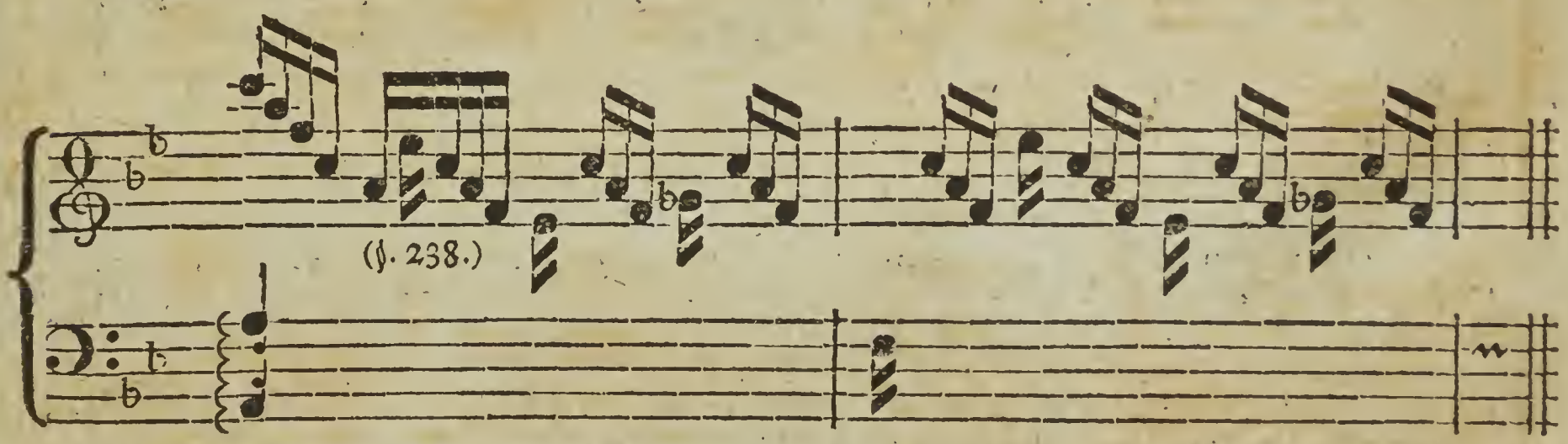


Schulz.

J. A. P. Schulz.



E. W. Wolf.



Mit gutem Bedacht habe ich Stellen aus den Arbeiten älterer und neuerer Komponisten von anerkannten Verdiensten eingerückt, um dadurch Einige, welche das Ueberschlagen 2c. der Hände gern ohne Einschränkung zu einer bloßen Tändeley herabwürdigen möchten, bey dieser Gelegenheit, wo möglich, eines Bessern zu überzeugen. Daß aber diese Spielart sehr oft gemißbraucht wird, habe ich §. 235. schon zugegeben.

Fünftes Kapitel.

Von den Vor- und Nachschlägen.

Erster Abschnitt.

Von den Vorschlägen überhaupt.

§. 240.

Die Vorschläge*) (italiänisch: *Appoggiature*, französisch: *Ports de voix*) gehören zwar mit zu den Manieren; da sich aber, meiner Ueberzeugung nach, über die Vorschläge und über ihre erforderliche Behandlung in einigen Paragraphen wenig oder gar nichts Befriedigendes sagen läßt: so will ich diesem Gegenstande ein eigenes Kapitel widmen.

Die Lehre von den Vorschlägen wird, wie mich dünkt, in verschiedenen Anweisungen zu kurz und unvollständig vorgetragen. So füllt z. B. in Löhleins Clavierschule ꝛc. die ganze Abhandlung von den Vorschlägen kaum eine halbe Seite aus. Und doch kenne ich keine Manier, welche bey der sehr unbestimmten Bezeichnungsart mancher Komponisten so viele Regeln und Einschränkungen erfordert, als der Vorschlag; obgleich die Ausführung desselben an sich allerdings leicht ist.

§. 241.

Unstreitig sind die Vorschläge größtentheils ein Werk des Geschmackes; daher lassen sich nur mit großer Schwierigkeit allgemeine Regeln darüber festsetzen, weil der Geschmack, wie bekannt, wenigstens in Nebendingen sehr verschieden ist.**) Sollte man in streitigen Fällen — deren es in Ansehung der

*) Ehedem nannte man die Vorschläge Accente. (Mattheſons vollkommner Kapellmeiſter S. 112; Walthers Lexicon, unter Accent u. a. m.) Hier und da, beſonders aber in Frankreich iſt dieſe Benennung der Vorſchläge noch jetzt gewöhnlich.

**) Und überhaupt in allem, was die Form und Manier, oder die Art und Weiſe betrifft, wie etwas ausgedruckt werden ſoll, wohl verſchieden bleiben wird.

Daß übrigens der Geſchmack, oder die ſinnliche Beurtheilungskraft, nach Grundſätzen beſtimmt werden kann und muß — wie Eberhard in ſeiner Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften lehrt — dies iſt keinem Zweifel unterworfen. Nur aber möchten dieſe Grundſätze, auf Muſik angewandt, wohl noch nicht hinlänglich beſtimmt und allgemein genug verbreitet ſeyn. Es wäre daher ſehr zu wünſchen, daß ein Mann von Eberhards ausgebreiteten Kenntniſſen über den Geſchmack in der Muſik ein eigenes Werk ſchreiben möchte. In dem 1795. von H. C. Koch herausgegebenen Journal der Tonkunſt befindet ſich S. 65 - 121. über den Modegeſchmack in der Muſik eine Abhandlung, worin bey manchen offenbar übertriebenen Behauptungen viel treffendes über dieſen Gegenſtand enthalten iſt.

der Vorschläge besonders viele giebt — sicher entscheiden können, so müßten wenigstens die größten Meister einerley Geschmack haben. Daß es aber in der Musik noch nicht so weit gekommen ist, lehrt die Erfahrung. Denn bekanntlich herrscht in den Werken eines Bach, Benda, Haydn, Mozart ꝛc. keinesweges einerley Geschmack. Gesetzt aber, dies wäre bey allen großen Komponisten jeder Nation im Ganzen genommen der Fall: so würde daraus doch nicht folgen, daß sie bis auf den kleinsten Umstand zusammen treffen müßten. Wie nun alsdann, wenn Ein geschmackvoller Tonsetzer oder Schriftsteller über Musik da einen langen Vorschlag verlangt, wo ihn der Andere kurz, oder gar nicht haben will? Und doch lassen sich allgemeine Regeln darüber nur von den praktischen Werken guter Tonsetzer abziehen.

Jedoch, ich will hierüber keine weitläuftigen Untersuchungen anstellen; denn gewiß wird es, nach dem Wenigen, was ich davon gesagt habe, nicht auffallend seyn, wenn ich in einzelnen Fällen meinem eigenen Geschmacke gefolget bin, und von den gegebenen Regeln verdienstvoller Tonlehrer abweichen zu müssen glaubte.

§. 242.

Jeder Ton, welcher zur Verzierung der Melodie eine Zeit lang an der Stelle des unmittelbar darauf folgenden Tones angebracht wird, heißt ein Vorschlag.*) Von dem jedesmal darauf folgenden, und dadurch aufgehaltenen Tone wird auch die Geltung des (in Absicht auf den Takt überflüssigen) Vorschlages abgezogen; vorausgesetzt, daß der Vorschlag durch eine kleinere Note angedeutet worden ist.**) Man bedient sich der Vorschläge, um dadurch mehr Zusammenhang, Reitz, Lebhaftigkeit, fließenden Gesang ꝛc. in ein Tonstück zu bringen; die Harmonie durch eingemischte Dissonanzen mannigfaltiger zu machen u. dgl. m. Gegenwärtig sind die Vorschläge ziemlich allgemein geworden, da man hingegen ehedem, bey dem noch seltenen Gebrauche der Dissonanzen, die Vorschläge nur sehr sparsam anbrachte.

Vor

*) Quantz und Marpurg lehren: „Die Vorschläge sind eine Aufhaltung der vorigen Note." Leopold Mozart erklärt in seiner Violinschule S. 46. und 194. die Vorschläge für „kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Takte gerechnet „werden." In Löhleins Clavierschule heißt es: „Vorschläge sind kleine Nötchen, so man „vor ordinaire setzet." Ich enthalte mich, über diese Definitionen zu urtheilen; zumal da vielleicht auch meine obige Beschreibung eines Vorschlages mißlungen seyn kann.

**) Wenn auch ein solcher bloß stellvertretender Ton — wie es ebenfalls öfter geschieht — durch eine gewöhnliche größere Note bezeichnet wird, so hört er doch dessen ungeachtet keinesweges auf, ein Vorschlag oder Vorhalt zu seyn; denn die Bezeichnung verändert bekanntlich in dem Wesen der Sache nichts. Daher habe ich auch in meiner Definition eines Vorschlages die kleinern Noten absichtlich nicht mit erwähnt. Ueberdies bezeichnet nicht einmal jede kleine Note einen Vorhalt. —

Vor diesem bezeichnete man die (kurzen) Vorschläge nicht durch kleinere Noten, sondern durch den so genannten custos: ~, oder vermittelst eines kleinen einfachen Kreuzes: +. (Heinichens Anweisung ꝛc. S. 225; Marpurgs Anleitung zum Clavierspielen, S. 47.) In französischen Lehrbüchern findet man sie durch einen in dieser Sprache gewöhnlichen Accent (,) oder auch so angedeutet: c. (*Rousseau*, Dictionnaire; Mich. de Saint *Lambert*, Le Principes du Clavecin ꝛc.)

Die kleinen Noten, deren mehrere unmittelbar auf einander folgen, sind unter den Vorschlägen, wovon in diesem Abschnitte die Rede ist, nicht mit begriffen. Das Nöthige darüber wird in dem Kapitel von den Manieren vorkommen.

§. 243.

Bey der Lehre von den Vorschlägen ist vorzüglich dreyerley zu untersuchen, nämlich: 1) wo kann ein Vorschlag angebracht werden? 2) welche Geltung muß er bekommen? 3) wie hat man ihn vorzutragen?

Die erste Frage könnte ich hier vielleicht ganz unbeantwortet lassen; denn die mehrsten Komponisten fügen in ihren, besonders für das Klavier gesetzten, Tonstücken gemeiniglich die nöthigen Vorschläge selbst hinzu. Da jedoch zuweilen ein Vorschlag, welchen man ungern vermissen würde, nicht vorgeschrieben worden ist: so will ich nur einige Fälle namhaft machen, wo Vorschläge statt finden können.

Tosi bezeigt in seiner Anleitung zur Singkunst, S. 57. f. großen Unwillen darüber, daß die Komponisten schon damals (1723) die Vorschläge ausdrücklich andeuteten, da man diese Verzierung, seiner Meinung nach, der Willkühr des Sängers überlassen müsse. Er wird aber in den beygefügten gründlichen Zusätzen von Agricola hinlänglich widerlegt. Auffallend ist es, wie Tosi so sehr gegen das Beyfügen der Vorschläge eifern konnte, da er doch die übrigen durch Zeichen ꝛc. angedeuteten Manieren ungeahndet hingehen läßt. Gleich als ob durch einen zur Unzeit angebrachten Vorschlag nicht eben so viel, und in Absicht auf die Harmonie wohl noch ungleich mehr verdorben würde, als durch einen Pralltriller u. dgl. Weiß denn aber jeder ausübende Musiker besser, als der Komponist selbst, wo ein Vorschlag statt findet, oder nicht?

Ganz gewiß würde hingegen mancher Unrichtigkeit in der Ausführung vorgebeugt werden, und folglich auch manches Tonstück sehr dabey gewinnen, wenn man alle lange Vorschläge, ihrer erforderlichen Geltung nach, durch gewöhnliche Noten andeutete, wie es bereits von verschiedenen Komponisten geschieht. Warum aber nicht alle Tonsetzer, wenigstens in zweifelhaften Fällen, sich dieser weit bestimmtern Andeutung bedienen, darüber muß man sich billig wundern. Fehlerhaft kann es doch wohl nicht seyn, ein Tonstück so aufzuschreiben, wie es gespielt werden soll.*) Wählte man zur Bezeichnung der veränderlich langen Vorschlä-

*) „Wird die Reinigkeit (des Satzes) durch den Vorschlag verletzet — schreibt Marpurg in der Anleitung zum Clavierspielen, S. 48. — so macht es das Nötchen nicht wieder gut." Wahrscheinlich führte man aber, wenn ich nicht sehr irre, hauptsächlich deswegen kleinere No-

schläge durchgängig die gewöhnlichen Noten, so könnten die unveränderlich kurzen Vorschläge ohne Bedenken durch kleinere Noten angedeutet werden; denn alsdann wüßte jeder Spieler sogleich, wie er sie einzutheilen hätte. Jetzt müssen wir eine Menge Regeln und Merkmale haben, die am Ende dennoch nicht hinreichend sind, die Dauer aller Vorschläge zu bestimmen. Zwar bedient man sich seit einiger Zeit, aus guten Gründen, zur Bezeichnung der kurzen Vorschläge solcher kleiner Noten, die außer den gewöhnlichen Häkchen oben noch einen schräge aufwärts laufenden Strich haben, nämlich so: 𝅘𝅥𝅯; allein noch ist diese Bezeichnung nicht allgemein eingeführt.

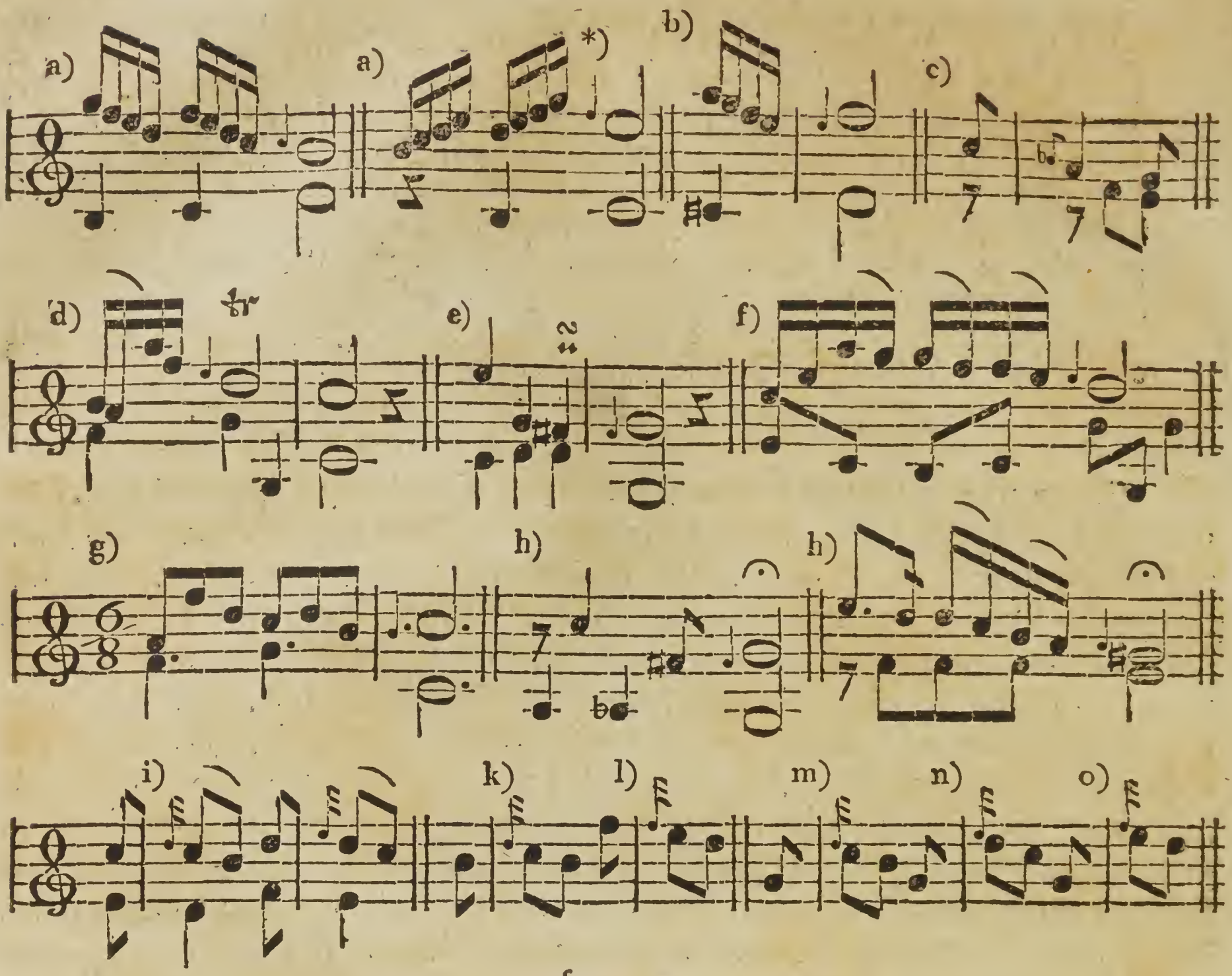
Im Gegensatze der kleinern Noten (Hülfsnötchen,) pflegt man die gewöhnlichen größern in der Kunstsprache Hauptnoten zu nennen.

§. 244.

Wenn nach mehreren kurzen Noten eine etwas lange folgt, die auf einen guten Takttheil fällt, und ein konsonirendes Intervall bezeichnet: so kann vor diesem längern Tone — im Fall nämlich nicht etwa ein weiter unten anzuzeigender Grund dagegen ist — ein (langer) Vorschlag angebracht werden, und zwar von oben, wenn die vorhergehende Note höher a), von unten, wenn sie tiefer steht b). Eben so findet ein solcher Vorschlag statt: zwischen einer absteigenden Terz c), besonders vor dem so genannten Schlußtriller eines Abschnittes d); vor der Schlußnote ganzer e) und halber Tonschlüsse f), vorzüglich wenn (nach der oben gemachten Bemerkung) kürzere Noten vorher gegangen sind g); desgleichen vor Fermaten h) u. s. w. Kurze Vorschläge sind natürlicher Weise noch öfter zulässig, unter andern aber vor einer wiederholten Note i); vor einer auf- oder absteigenden Sekunde k) l);*) vor einer Note, welche sich zu der vorhergehenden wie ein Sprung verhält m) n) o) u. a. m.

a) Noten zur Bezeichnung der (längern) Vorschläge ein, weil diese größtentheils mehr oder weniger dissonirend sind. Denn da man es ehedem noch nicht wagte, gewisse Dissonanzen geradezu vorzuschreiben, so wählte man zur Bezeichnung derselben vielleicht etwas schüchtern nur kleinere Noten — die allenfalls ohne eine daraus entstehende Unvollständigkeit im Takte wegbleiben können — und überließ es dem Gutbefinden des Ausführers, die dadurch bezeichneten Vorschläge mit zu spielen, oder nicht. Da wir jedoch die übrigen, zum Theil noch härtern Dissonanzen durch gewöhnliche Noten andeuten, so könnten wir dieses Recht nunmehr auch wohl ohne Bedenken den längern Vorschlägen zugestehen. Besorgte man aber, daß ein solcher ausgeschriebener Vorschlag nicht immer gehörig accentuirt werden möchte u. dgl. so wäre auch dazu leicht ein Zeichen ausfündig zu machen, im Fall man diesen Vortrag nicht durch sf. rf. ꝛc. andeuten wollte.

*) Unter einer steigenden Sekunde (einer Sekunde im Aufsteigen ꝛc.) versteht man zwey Töne, von welchen der jedesmalige zweyte, auf dem Notenplane dargestellt, eine Stufe höher steht, als der erste. Bey einer fallenden oder absteigenden Sekunde ist dies der umgekehrte Fall. Sonach wäre c - d eine steigende, d - c hingegen eine fallende Sekunde u. s. w. Der Kürze wegen werde ich mich dieser, nun einmal in die Kunstsprache eingeführten, Ausdrücke bedienen. Nur muß ich dabey noch bemerken, daß man den zweyten Ton meint, wenn es z. B. heißt: ein Vorschlag kann vor einer steigenden Sekunde statt finden u. dgl. m.



§. 245.

Außer diesen Fällen giebt es noch viele andere, in welchen Vorschläge statt finden können. Wer jedoch nicht einen bereits gebildeten Geschmack und Kenntnisse von den Regeln der Harmonie, oder wenigstens ein gutes Ohr besitzt, dem ist zu rathen, daß er bey der simpeln (unverzierten) Ausführung bleibe. Ueberhaupt möchte man viele Spieler bitten, die Vorschläge sparsamer anzubringen, da Einige fast keine nur mäßig lange Note damit verschonen. Zwar werden die Vorschläge nicht so bald ekelhaft, als verschiedene andere Manieren; aber überhäufte und zur Unzeit angebrachte Vorschläge sind dessen ungeachtet zweckwidrig, und folglich auf keine Weise zu entschuldigen.

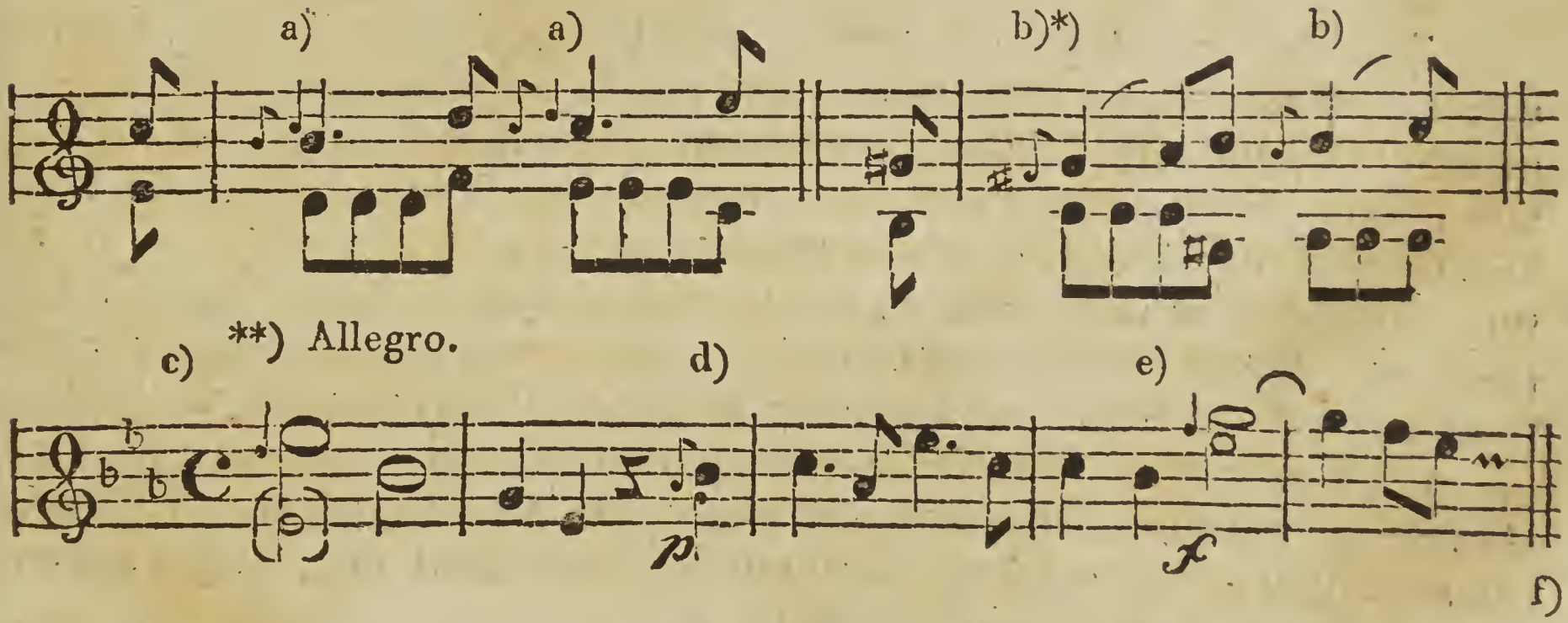
Agri=

*) Von den Erfordernissen eines langen Vorschlages wird in der Note zu §. 250. das Nöthigste folgen. Hier vorläufig bloß die allgemeinen Bemerkungen, daß zwar die meisten Vorschläge nur Eine Stufe höher oder tiefer stehen, als die darauf folgende Hauptnote, jedoch ist dies wenigstens bey den kürzern Vorschlägen nicht immer der Fall. Aber nie darf der Vorschlag auf der Stufe der Hauptnote selbst stehen; folglich kann z. B. cis nicht als Vorschlag vor c gebraucht werden u. s. w.

Agricola macht, in den Zusätzen zu Tosis Anleitung zur Singkunst, über den so sehr eingerissenen Mißbrauch der willkührlich angebrachten Vorschläge, die folgende in der That sehr treffende Anmerkung. „Aber wie, wenn es nun beynahe nö„thig schiene, Warnungszeichen zu erfinden, wo kein Vorschlag gemacht wer„den soll, um der Vorschlagssucht der neuesten Sänger und Instrumentisten, „welche hierin, um die Wette, einander nachzuahmen suchen, Einhalt zu thun? ꝛc."

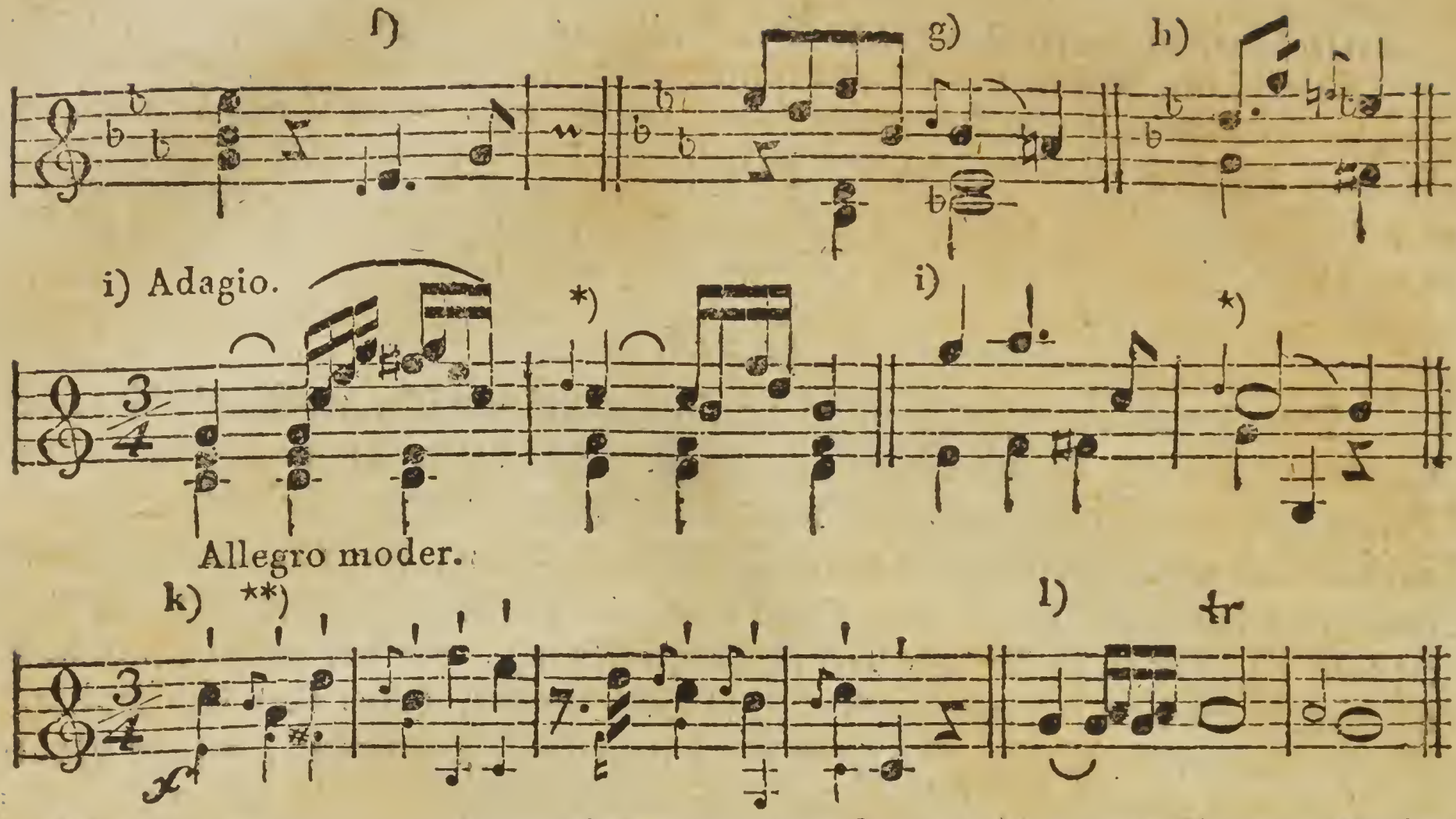
§. 246.

Damit man aber doch wenigstens einigermaßen wisse, wo Vorschläge übel angebracht wären, so will ich auch einige Fälle von dieser Art namhaft machen. Hierzu gehören diejenigen Vorschläge von unten, welche vor einem andern ausdrücklich vorgeschriebenen langen Vorschlage stehen; dieser Letztere mag nun durch eine kleine Note a), oder durch eine gewöhnliche (Hauptnote) angedeutet seyn b). Auch zu Anfange eines Tonstückes c), vor der ersten Note nach einem größern oder kleinern musikalischen Ruhepunkte, (Ab- oder Einschnitte,) d) e), nach einer Pause d) f), uud vor gewissen Dissonanzen, welche vorbereitet werden müssen g), würde ein längerer Vorschlag am unrechten Orte stehen. Ferner darf man keinen Vorschlag anbringen, wenn dadurch eine Härte g) h), oder ein Fehler gegen den reinen Satz entstände i). So auch bey trotzig vorzutragenden und scharf zu accentuirenden Stellen k). Vor einer tiefern Schlußnote nach einem Triller, wie bey l), thut der Vorschlag ebenfalls keine gute Wirkung u. dgl. m.



*) Doch kann vor solchen längern Vorschlägen alsdann noch ein zweyter kurzer Vorschlag von oben statt finden, wenn derjenige Ton, welcher im Grunde (wie man zu sagen pflegt) ein ausgeschriebener, oder durch eine Hauptnote bezeichneter Vorhalt ist, vorher schon auf einem schlechten Takttheile da war, wie S. 236. in dem Beyspiele i) das c u. a. m.

**) Weil in diesem Falle durch einen langen Vorschlag unter andern (gegen die hier durch eine kleine Note bezeichnete tiefere Stimme) eine zu harte unvorbereitete Dissonanz entstehen würde. Eben dies gilt auch von den Vorschlägen bey d) e) und f).



Die Anwendung auf mehrere Fälle wird ein Geübter leicht machen können. Anfängern aber dürfte der 244ste und 246ste Paragraph wohl auch alsdann nicht ganz verständlich werden, wenn ich gleich die darin enthaltenen Winke weitläuftiger aus einander setzen wollte.

§. 247.

Die Beantwortung der zweyten und dritten Frage: Welche Geltung nämlich die Vorschläge bekommen, und wie sie vorgetragen werden müssen? macht den vorzüglichsten Inhalt des gegenwärtigen Kapitels aus. So sehr ich mir es auch angelegen seyn ließ, die Lehre von den Vorschlägen ins Reine zu bringen, so unmöglich fand ich die Erreichung meines Endzweckes. Denn die Meinungen der Tonlehrer über diesen Gegenstand sind einander oft ganz widersprechend. Woher das kommen mag, ist bereits oben (§. 241.) erwähnt worden. Damit aber ein Lernender wenigstens in Absicht auf die erforderliche Eintheilung der gewöhnlichsten Vorschläge nicht zweifelhaft bleibe, so habe ich zuerst durch einige allgemeine Regeln die Geltung der meisten Vorschläge zu bestimmen gesucht. Die Fälle, worüber die Meinungen verschieden sind, folgen alsdann mit den nöthigen Anmerkungen begleitet.

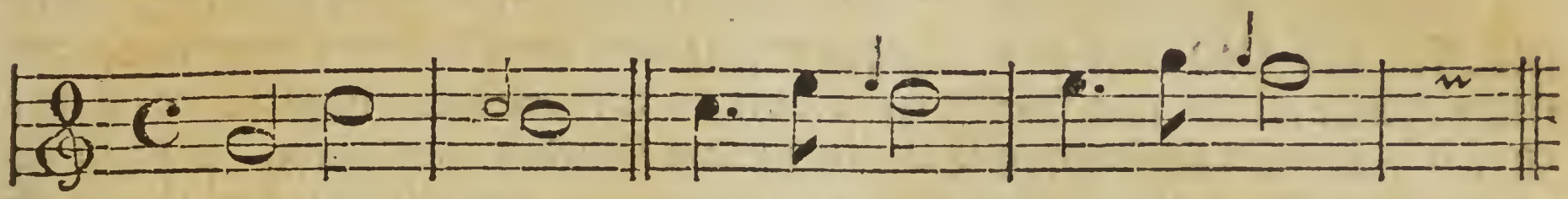
§. 248.

*) Diese modischen Vorschläge müssen also mit gehöriger Behutsamkeit und Einsicht angebracht werden.

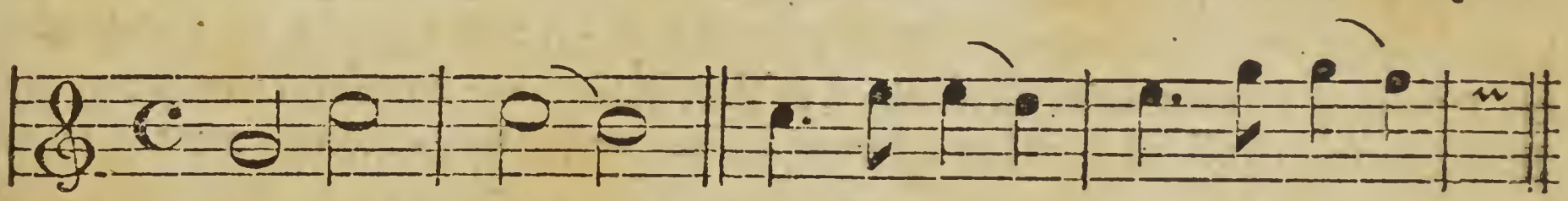
**) Wenn eine Stelle, wie die obige, mit einer Art von Trotz ꝛc. vorgetragen werden soll, so würden ähnliche Vorschläge ganz zweckwidrig seyn, weil dadurch die Melodie eine gewisse Geschmeidigkeit bekäme, die sie in solchen Fällen nicht haben soll.

§. 248.

Die durch kleinere Noten angedeuteten Vorschläge werden, wie man sich gewöhnlich ausdruckt, nicht mit in den Takt eingetheilt, obgleich diese Noten oft einen längern Ton bezeichnen, als die darauf folgende Hauptnote selbst; oder bestimmter: Ein Takt, in welchem Vorschläge enthalten sind, ist schon ohne diese Vorschläge vollzählig, daher muß irgend einer Note, nämlich der unmittelbar darauf folgenden, so viel entzogen werden, als die Geltung des hinzu gekommenen Vorschlages beträgt. Z. B.



In dem zweyten Takte gilt die Note h zwar schon allein die (in dieser Taktart erforderlichen) vier Viertel; daher scheint durch den hinzu gekommenen Vorschlag, wenn er die halbe Geltung der Hauptnote erhalten soll, der Takt überzählig zu werden. Allein die zwey Viertel, deren Geltung der Vorschlag bekommt, werden dafür der Hauptnote h entzogen, folglich bleiben für dieses h nur zwey Viertel übrig. Aus eben dem Grunde behält das d im dritten Takte nicht die Geltung einer halben Taktnote, sondern nur eines Viertels, wie hier.



Und so wird jeder Note mit einem Vorschlage bald mehr bald weniger von ihrer Geltung entzogen, je nachdem auf den Vorschlag, gewissen noch zu bestimmenden Regeln gemäß, ein größerer oder kleinerer Antheil fällt. Da aber die Vorschläge ihre Geltung allemal von der folgenden Note erhalten, so dürfen sie auch nicht eher eintreten, als bis an ihrer Stelle der durch diese Hauptnote bezeichnete Ton eintreten würde. In der Kunstsprache sagt man: **die Vorschläge fallen in die Zeit der folgenden Hauptnote.**

Diejenigen kleinern Noten, deren Geltung von der vorhergehenden Note abgezogen wird, oder welche in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, heißen Nachschläge. (§. 267. ff.)

§. 249.

Man pflegt die Vorschläge gewöhnlich in zwey Klassen einzutheilen; in die erste gehören die **veränderlich langen**, in die zweyte aber die **unveränderlich kurzen**. Unter den Erstern versteht man diejenigen Vorschläge, welche

che eine längere oder kürzere Dauer erhalten, je nachdem sie vor einer längern oder kürzern Note stehen. Doch bekommt ein langer Vorschlag nie weniger als die Hälfte, wohl aber in gewissen Fällen einen noch größern Theil von der Geltung der darauf folgenden Note. (§. 252. f.) Diese veränderlich langen Vorschläge verhalten sich übrigens zu dem Basse, oder zu einer andern Stimme, größtentheils wie Dissonanzen, und stehen — nach Agricola's Behauptung — „nur vor anschlagenden Noten, zu Anfange der so genannten guten Takt„theile, bey langsamer Taktbewegung auch wohl vor jedem Taktgliede." *)

Die unveränderlich kurzen Vorschläge hingegen erhalten, ohne Rücksicht auf die Länge oder Kürze der jedesmal unmittelbar darauf folgenden Note, immer nur eine sehr kurze Dauer. Sie werden nicht selten auch vor Noten auf einem schlechten Takttheile (oder Gliede) angebracht. Daß jedoch die veränderlichen Vorschläge mehr vor langen, die unveränderlichen aber mehr vor kurzen Noten vorkommen, dies ist sehr natürlich.

§. 250.

Noch muß ich hier bemerken, daß einige Tonlehrer die veränderlichen (langen) Vorschläge, um sie dadurch von den kurzen zu unterscheiden, lieber Vorhalte genannt wissen wollen. Gegen diese Benennung dürfte nicht viel Erhebliches einzuwenden seyn; **) vielmehr verdiente sie in gewisser Hinsicht allerdings eingeführt zu werden. Aber nur Schade, daß dadurch in Absicht auf die jedesmal erforderliche Geltung der Vorschläge — worauf es doch bey der Ausübung hauptsächlich ankommt — nicht das geringste gewonnen werden würde. Denn so lange man die Vorhalte zum Theil noch immer eben so bezeichnete, wie die Vorschläge, wüßte der Lernende, der dies aus harmonischen Gründen ꝛc. nicht beurtheilen kann, so wenig als vorher, ob z. B. durch eine kleinere Achtelnote (Anm. zu §. 251.) in diesem oder jenem Falle ein wirklicher Vorhalt, oder nur ein Vorschlag angedeutet werden sollte.

Zwey-

*) Anleitung zur Singkunst von Tosi, mit Erläuterungen ꝛc. von Agricola, S. 71. Der Letztere nimmt aber unter andern im Viervierteltakte nur zwey Takttheile an, und nennt die Viertel Glieder, die Achtel hingegen anschlagende und durchgehende, oder gute und schlimme Noten u. s. w.

**) Höchstens etwa dies, daß nicht jeder durch eine kleinere Note bezeichnete Ton von verhältnißmäßig langer Dauer, wie §. 244. das e in dem Beyspiele d) u. a. m. für einen wirklichen Vorhalt gelten kann. Der Regel nach soll nämlich ein Vorhalt schon in dem unmittelbar vorhergegangenen Akkorde als ein konsonirendes Intervall da gewesen, d. h. mit Einem Worte vorbereitet worden seyn, und bloß auf einem guten (folglich nie auf einem schlechten) Takttheile vorkommen; auch darf er, nach der Note zu §. 244. von dem darauf folgenden und dadurch aufgehaltenen Tone nur um Eine Stufe abstehen ꝛc. welches alles bey dem bloßen Vorschlage nicht nothwendig ist. Jedoch erlauben sich die Komponisten, wenigstens in der freyern Schreibart, auch bey den (langen) Vorhalten öfter Ausnahmen von der einen oder der andern hier angezeigten Regel.

Zweyter Abschnitt.

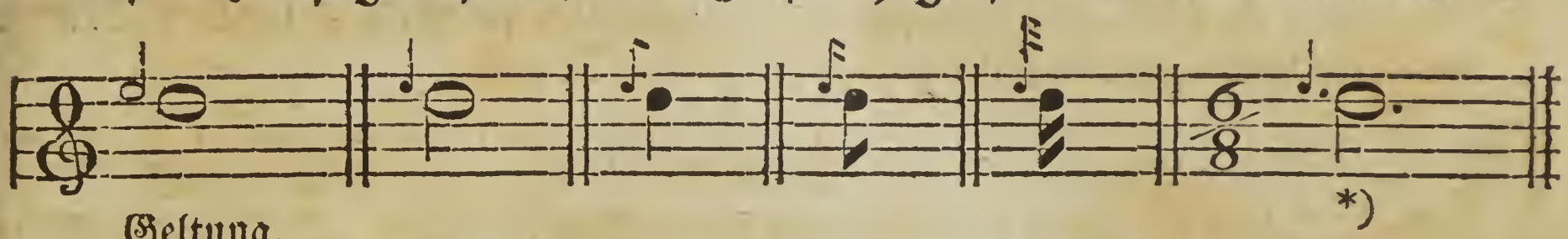
Von den veränderlich langen Vorschlägen, (Vorhalten.)

§. 251.

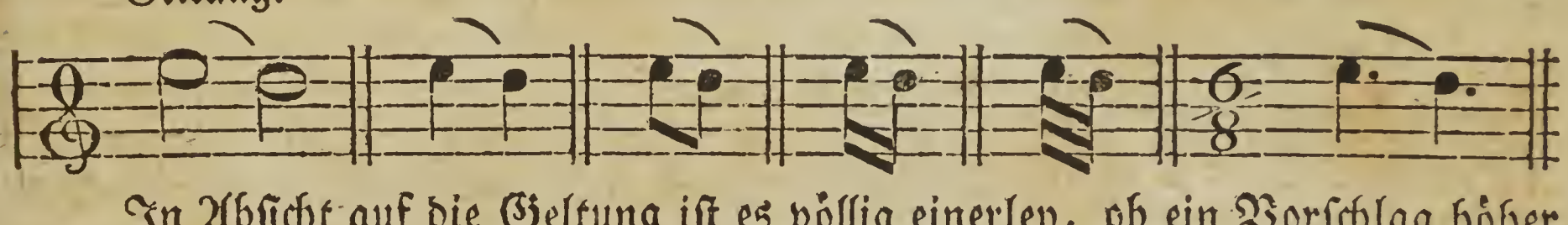
Die Geltung der gewöhnlichsten veränderlich langen Vorschläge läßt sich durch folgende drey Hauptregeln bestimmen.

Erste Regel:

Der Vorschlag bekömmt die halbe Geltung der folgenden Note, wenn diese in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann. Z. B.



Geltung.



In Absicht auf die Geltung ist es völlig einerley, ob ein Vorschlag höher oder tiefer steht, als seine Hauptnote. Aber die jedesmalige Vorzeichnung hat Beziehung auf die Vorschläge. Wenn daher auf der Stufe f ein ♯ vorgezeichnet ist, so muß auch bey einem Vorschlage fis gegriffen werden u. a. m.

Anm. Viele Notenschreiber, auch wohl verschiedene Komponisten selbst, haben noch immer die üble Gewohnheit, alle Vorschläge, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, auf einerley Art, z. B. wie Achtel oder Sechzehntheile ꝛc. zu schreiben, obgleich diese kleine Noten bald den Werth eines Viertels, bald die Geltung eines Achtels u. s. w. andeuten sollen.**) Man lasse sich daher, be-

*) Nur in triplirten Taktarten erhalten die Vorschläge vor solchen punktirten Noten, welche die Dauer einer geraden Anzahl Haupttakttheile bezeichnen, die Hälfte von der Geltung derselben; weil nämlich diese punktirten Noten nicht, wie die übrigen (§. 94. und 252.) in drey, sondern nur in zwey Theile zerfallen, und folglich auch in so fern nicht als punktirte (dreytheilige) Noten zu betrachten sind. Um jedoch einer unrichtigen Ausführung vorzubeugen, würde es nicht überflüssig seyn, in solchen Fällen der kleinen Note, durch welche der Vorhalt angedeutet wird, ebenfalls einen Punkt beyzufügen, wie dies in dem obigen Beyspiele geschehen ist.

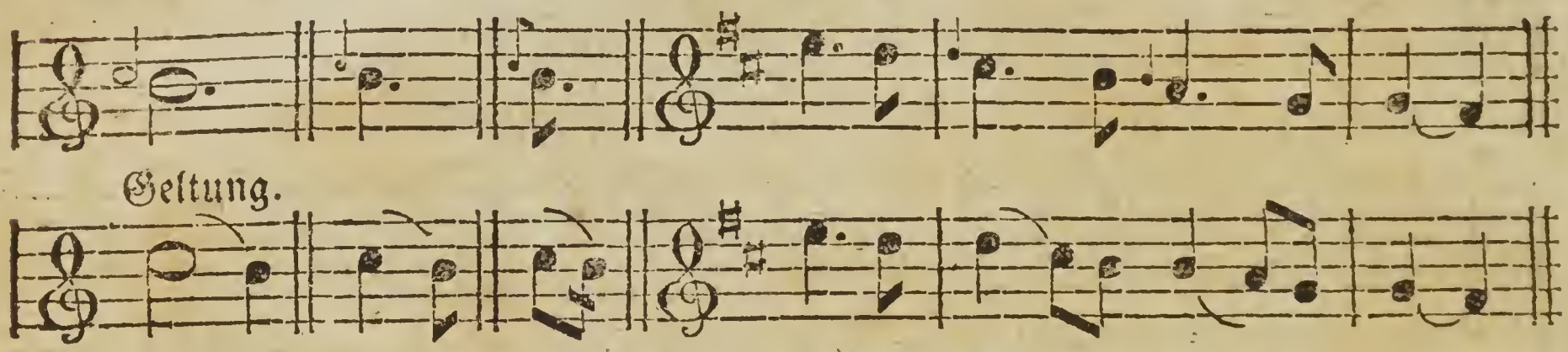
**) Sogar in manchen übrigens sehr guten Lehrbüchern trifft man diese — wenn ich mich recht gelinde ausdrucken soll — unbestimmte Bezeichnung an. Quantz z. B. schreibt in seinem Versuch ꝛc. fast alle Vorschläge wie Achtel. S. 77. heißt es unter andern: „Es liegt eben nicht „viel daran, ob sie (die kleinern Noten) mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzt sind. „Doch werden sie mehrentheils nur einmal geschwänzt ꝛc." Und in dem, nur erst 1786. her-

besonders bey geschriebenen Noten, nicht durch die Figur verleiten, einem Vorschlage vor einer halben Taktnote nur die Dauer eines Sechzehntheiles zu geben, wenn er so geschrieben seyn sollte; es müßten denn Gründe dazu vorhanden seyn, von welchen weiter unten einige angezeigt werden sollen. Wollte man denn doch die längern Vorschläge ebenfalls durch kleine Noten andeuten, so könnte und sollte man dadurch wenigstens die jedesmal erforderliche Geltung dieser Vorschläge genau bestimmen, nämlich so: ♩ ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯 ꝛc. Geschieht das nicht, so ist die richtige Eintheilung derselben auch von Geübtern nicht immer zu erwarten.

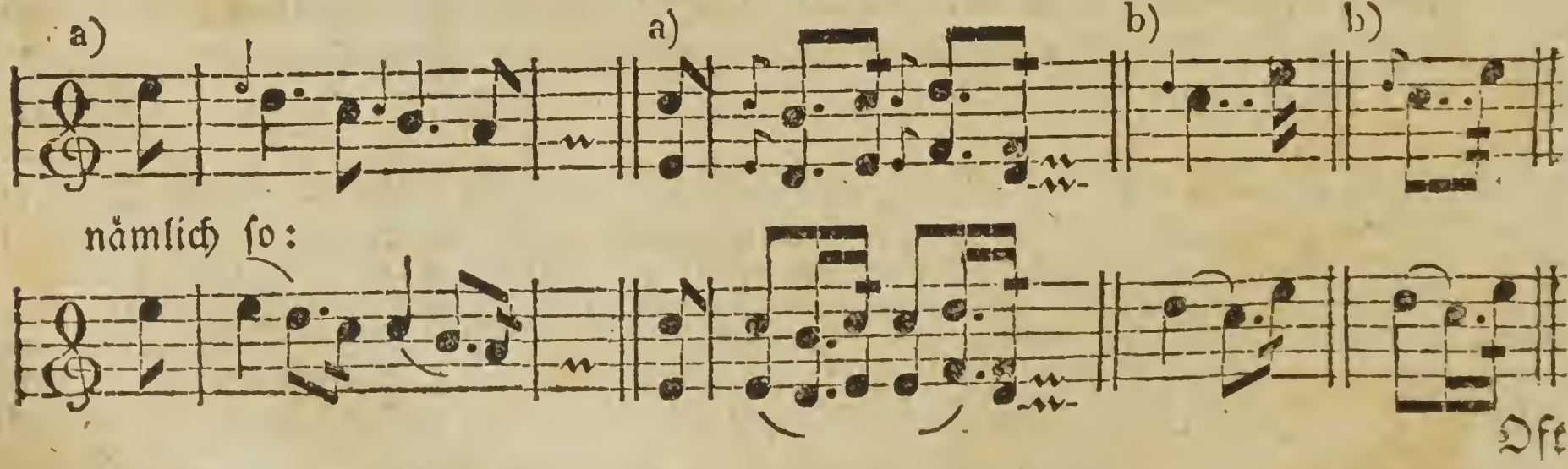
§. 252.

Zweyte Regel:

Vor einer punktirten dreytheiligen Note bekommt der Vorschlag zwey Drittel, (d. h. die völlige Geltung der Note an sich, nämlich ohne den Punkt,) für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Drittel (oder die Geltung des Punktes) übrig. Z. B.



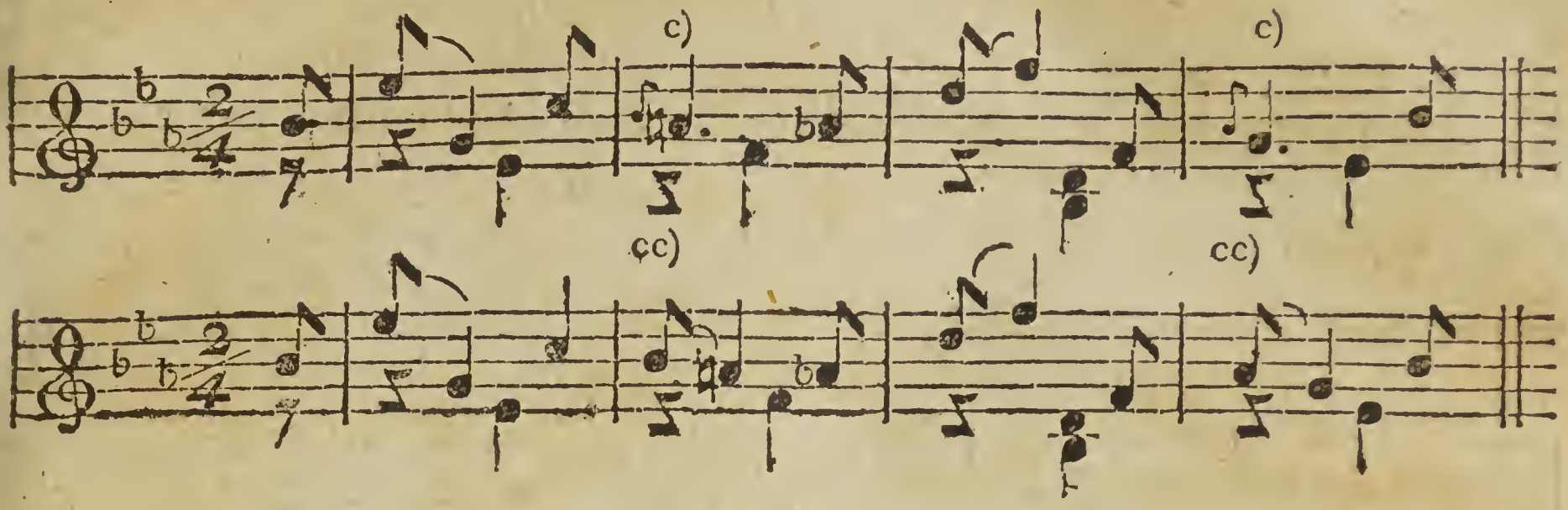
Die unter den nachstehenden Beyspielen a) vorgeschriebene Ausführung, wobey der Punkt um die Hälfte verlängert wird, ist in gewissen Fällen, z. B. in langsamer Bewegung, bey einer affektvollen Stelle ꝛc. ebenfalls nicht ungewöhnlich. Doch wählen sorgfältigere Komponisten, wenn sie diese Ausführung haben wollen, die genauer bestimmte Andeutung bey b).



Oft

ausgekommenen, so genannten Baßschlüssel ꝛc. von J. Riepel steht S. 16: „Ich habe die „alte Gewohnheit, den Vorschlag insgemein nur mit einer Achtel- oder Sechzehennote zu bezeichnen, folglich gilt der bey No. 12. (vor einer ganzen Taktnote durch ein Achtel angedeutete Vorschlag) so viel als eine halbe Taktnote." —

Oft erfordert es die Einheit, (oder ein §. 265. anzuzeigender Grund,) von dieser zweyten Regel abzuweichen, und dem Vorschlage vor einer punktirten Note nur ein Drittel ihrer Geltung zu geben, folglich für die Hauptnote selbst zwey Drittel übrig zu lassen, wie hier bey c) und cc).

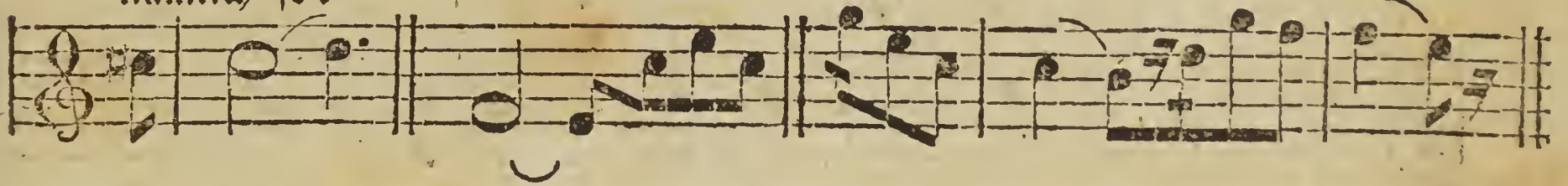


§. 253.

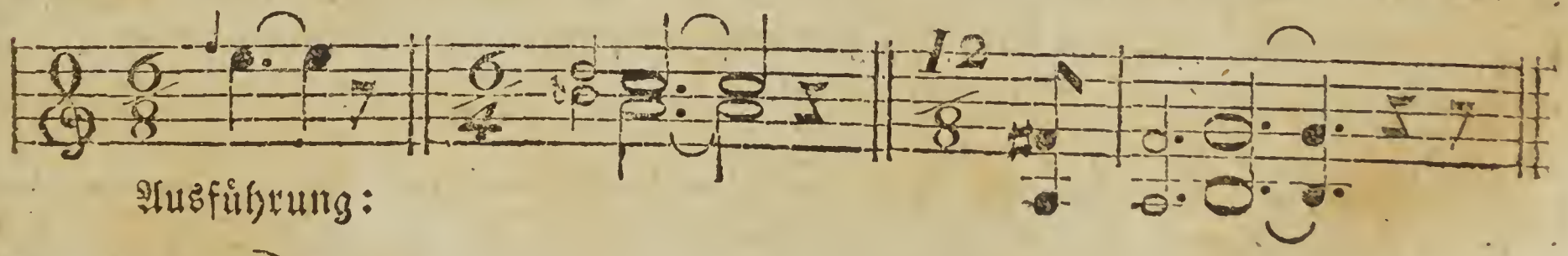
Dritte Regel:

Der Vorschlag bekommt die völlige Geltung der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden ist. Z. B.

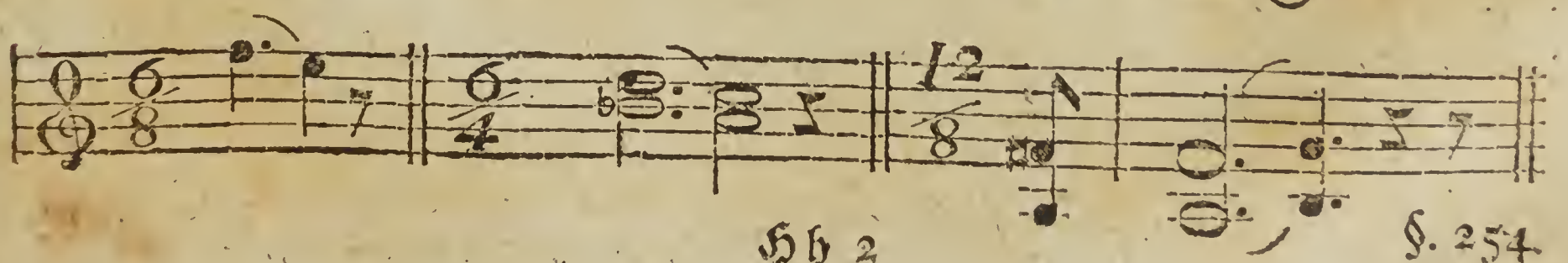
nämlich so:



Auch alsdann befolgt man dieselbe Regel, wenn die erste von beyden Noten punktirt ist. Mithin erhält in solchen Fällen der Vorschlag nicht nur die Geltung der darauf folgenden Note, sondern auch zugleich des dazu gehörigen Punktes. Beyspiele von dieser Art kommen häufig in triplirten Taktarten vor.

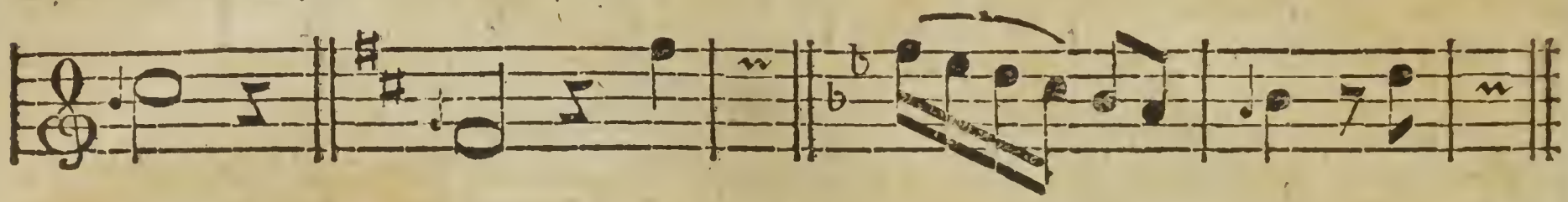


Ausführung:

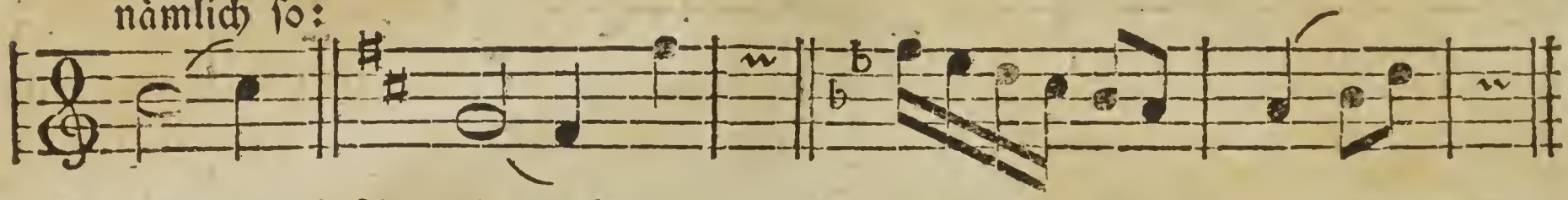


§. 254.

Bey Vorschlägen vor einer Note, nach welcher Pausen folgen, wie in den nachstehenden Beyspielen, wollen verschiedene Tonlehrer ebenfalls die im vorhergehenden Paragraphen enthaltene Regel befolgt wissen. Jedoch schränken sie sich dabey vorzüglich nur auf zärtlich vorzutragende ꝛc. Stellen ein. Sonach bekäme der Vorschlag die völlige Geltung der Hauptnote, und diese fiel alsdann in die Zeit der Pause.

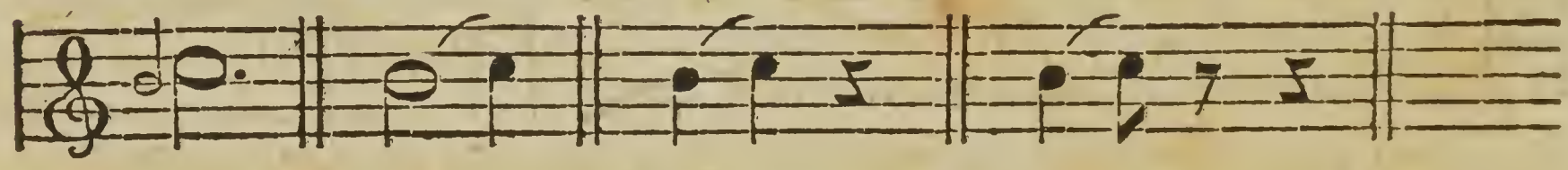


nämlich so:



Etwas mehr Bestimmtheit wäre auch in diesem Falle nöthig. Denn soll der Vorschlag wirklich die in der obigen zweyten Notenzeile bemerkte Dauer bekommen, so müßte dies billig wie hier bey a) angedeutet werden, wenn sich nämlich der Komponist aus Gründen nicht gewöhnlicher Noten dazu bedienen wollte b). Soll aber der Vorschlag nur die Hälfte von der Geltung seiner Hauptnote erhalten, so wäre durch die genau bestimmte Andeutung bey c) in Absicht auf die Eintheilung aller Zweifel gehoben.

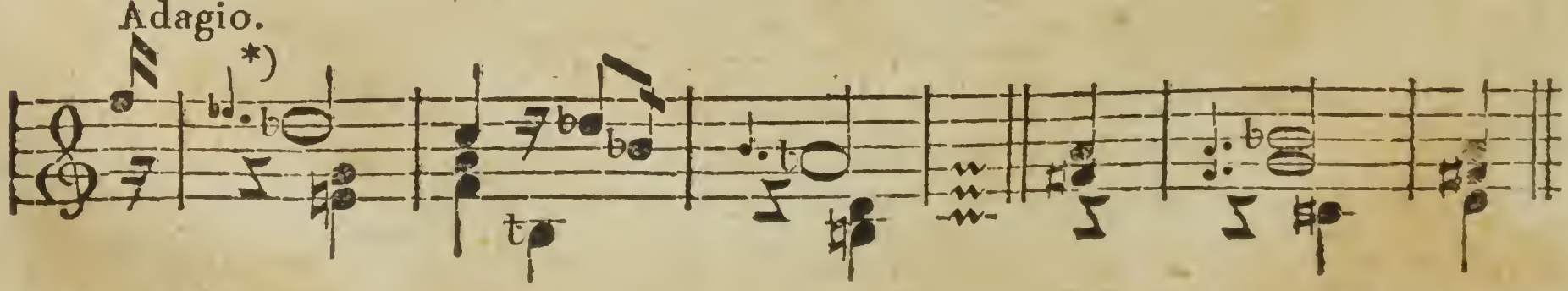
a) b) c) oder:



§. 255.

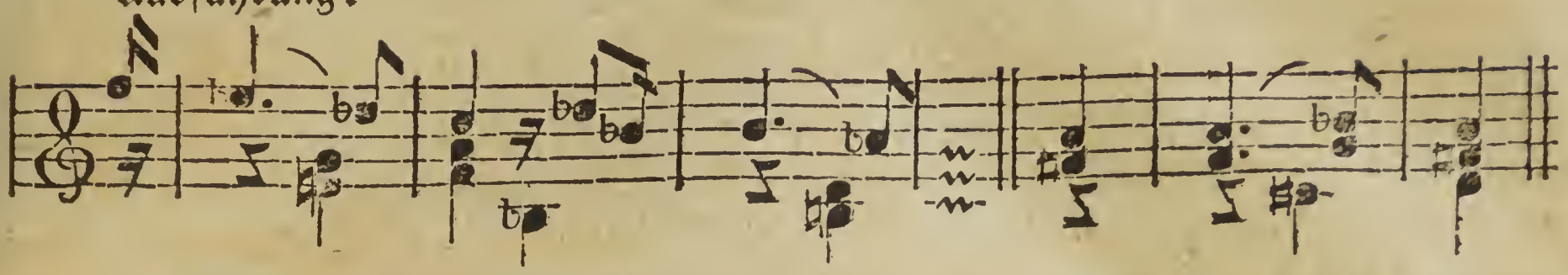
Außer den, §. 251—254. erwähnten, langen Vorschlägen giebt es noch gewisse andere, welche eines besondern Affektes wegen mehr als die Hälfte von der Geltung der folgenden Note bekommen. Die sorgfältigern Komponisten zeigen diese etwas seltnern Vorschläge durch ein punktirtes Nötchen an. Z. B.

Adagio.



*) In C. P. E. Bachs Probestücken kommen S. 15. und 16. einige Vorschläge von der Art vor, die den obigen auch in Absicht auf die harmonische Behandlung ähnlich sind.

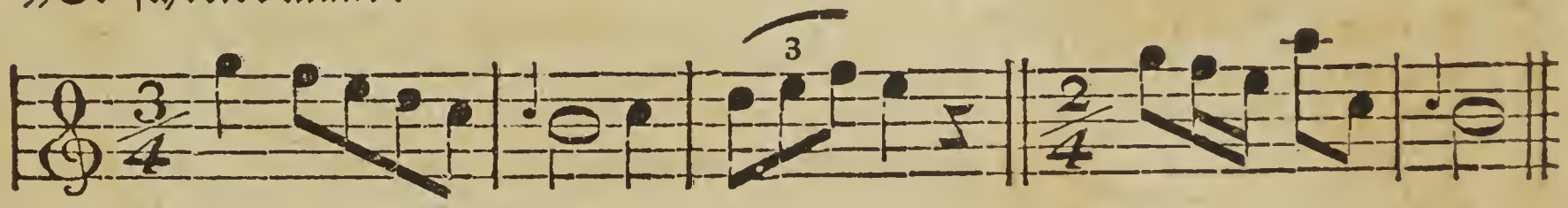
Ausführung:



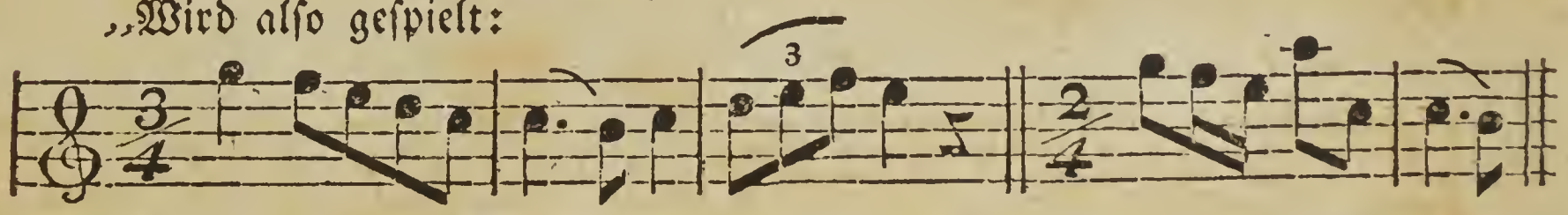
Ohne den Punkt nach der kleinen Note würden auch geübtere Spieler die Stellen nicht immer errathen, wo die angezeigte Verlängerung der Vorschläge statt findet, und von guter Wirkung ist. Man könnte dergleichen Vorschläge **punktirte** oder **verlängerte** nennen.

Noch einer besondern Art verlängerter Vorschläge gedenkt Leopold Mozart in seiner Violinschule. Er schreibt nämlich S. 197. der zweyten Auflage: „Wenn „man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweenen Zufällen,*) mit „dem Vorschlage abspielen will; so bekömmt der Vorschlag drey Theile der hal„ben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erst den Ton der halben „Note. Z. E.

„So schreibt mans:



„Wird also gespielt:



So weit L. Mozart. — Allein ich zweifle sehr, ob die verlangte Ausführung allgemein und immer richtig seyn möchte. Wollte man sie aber haben, und die Geltung dieser Vorschläge nicht durch gewöhnliche Noten anzeigen, so müßte man etwa der kleinen Note einen Punkt beyfügen, wie in den erstern Beyspielen dieses Paragraphen. Uebrigens könnte man noch fragen, warum eine solche Verlängerung nur bey Vorschlägen vor einer halben Taktnote statt finden solle?

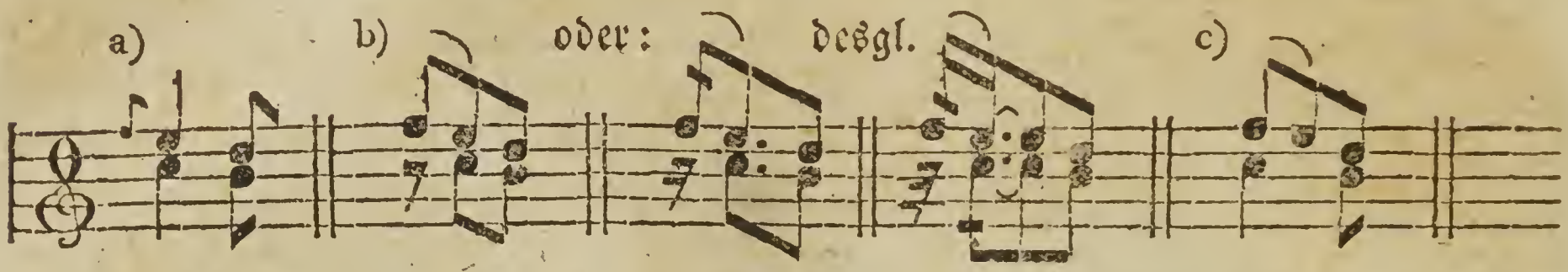
---

§. 256.

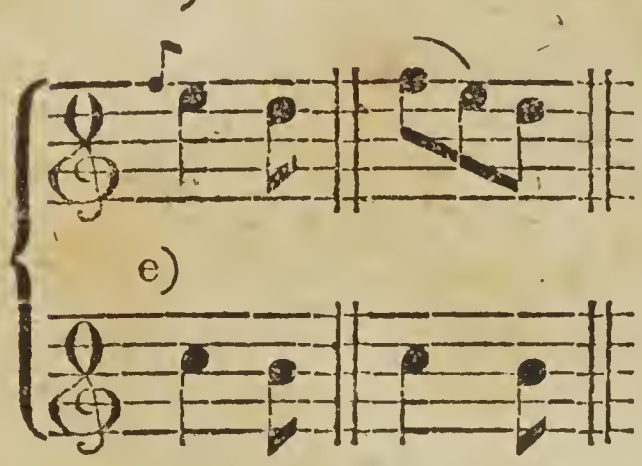
Bey mehrstimmigen Griffen bezieht sich ein einfacher Vorschlag bloß auf diejenige Note, vor welcher er steht. Der in dem folgenden Beyspiele a) angege-

*) Diese zwey Fälle sind, wie sich der Verfasser darüber ausdruckt: „1) bey punktirten Noten; „2) bey halben Noten, wenn sie im Dreyvierteltakte gleich Anfangs stehen, oder wenn im „Zweyviertheil oder Viervierthеiltakte nur eine oder höchstens zwo vorkommen, davon eine „mit dem Vorschlage bemerket ist."

gezeigte Vorschlag hat also auf die zweyte (untere) Stimme keinen Einfluß. Man hüte sich daher vor der zwar sehr gewöhnlichen, aber unrichtigen Ausführung bey b). Denn der Spieler soll in der zweyten Stimme während der Dauer des Vorschlages nicht pausiren, sondern den Ton c mit dem Vorschlage zugleich angeben. Folglich muß dieser Takt so gespielt werden, wie bey c).

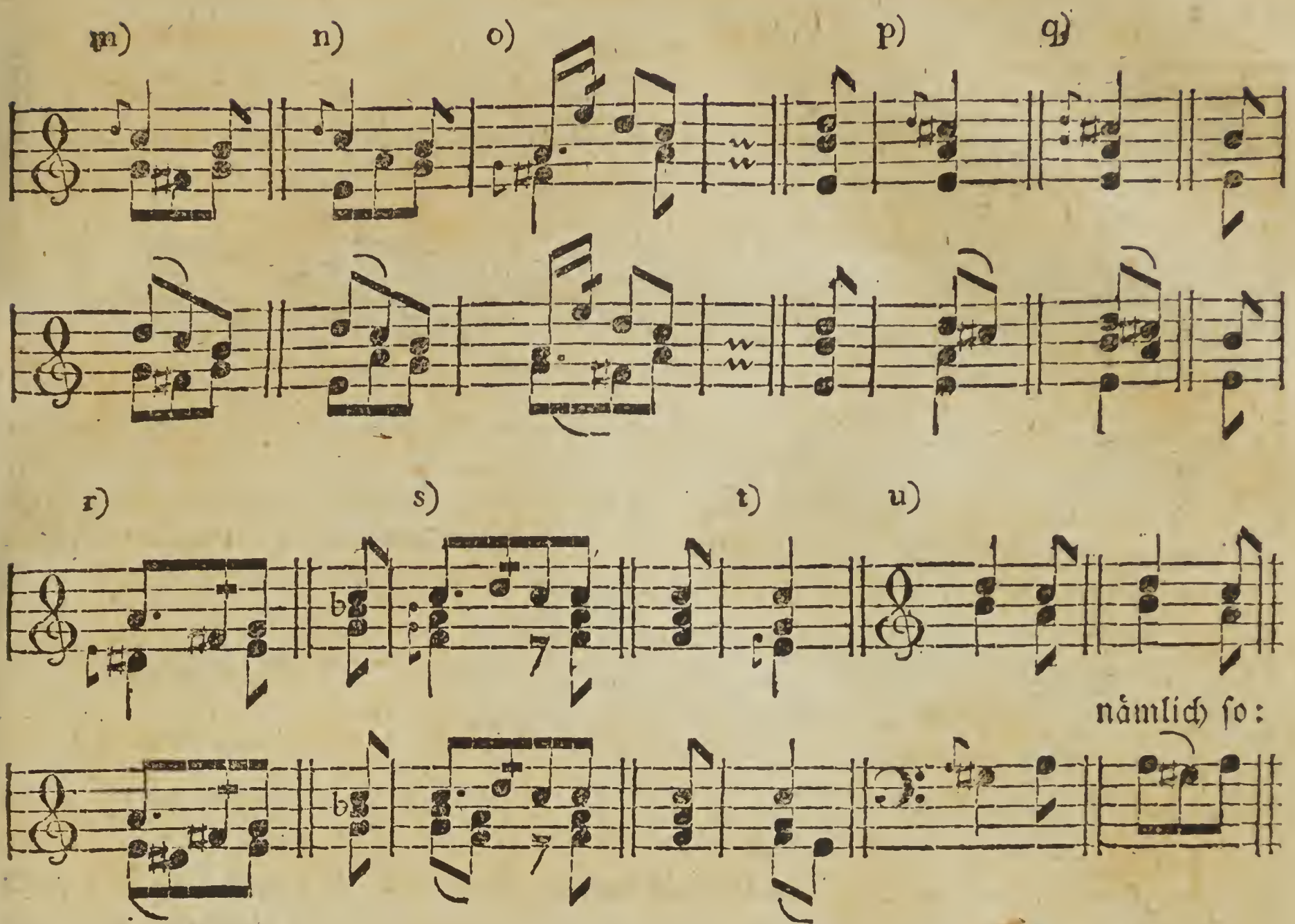


Man stelle sich die beyden Stimmen, welche in Tonstücken für das Klavier ꝛc. zur bequemern Uebersicht in Eine Notenzeile geschrieben werden, jede einzeln (in einer besondern Zeile) für zwey Spieler ausgeschrieben vor, wie hier bey d) und e).



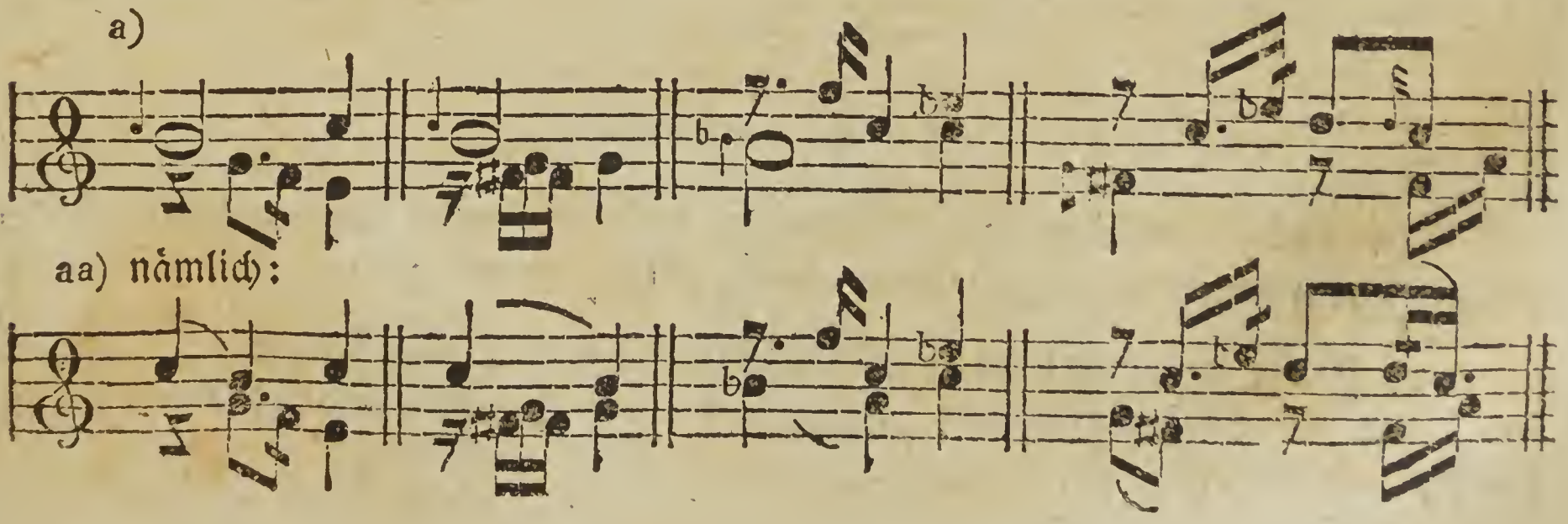
So wenig nun der Spieler der zweyten Stimme dazu berechtigt wäre, (während der Dauer des Vorschlages in der ersten Stimme,) aus eigener Willkühr eine Pause anzubringen, eben so wenig kann dies dem Klavierspieler frey stehen.

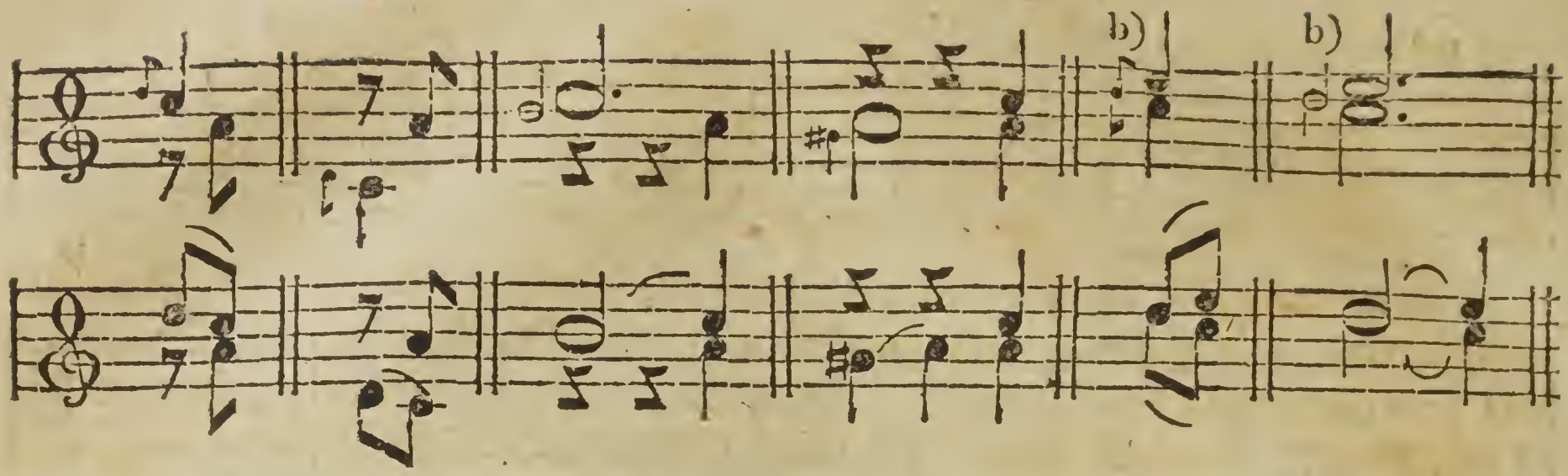
Hier folgen noch einige ähnliche Beyspiele, zu welchen ich, statt einer weitern Erklärung, in der jedesmaligen zweyten Notenzeile die richtige Ausführung anzeige. Nur dies Einzige bemerke ich dabey, daß man diejenigen Vorschläge, welche sich auf so genannte Mittel- oder untere Stimmen beziehen, durch abwärts gestrichene Nötchen anzudeuten pflegt, im Fall dies außerdem nicht zu errathen wäre, wie bey i) r) f) und t).



§. 257.

Soll aber Eine Stimme wirklich später eintreten, als die Andere, so wird dies durch die jedesmal dazu erforderlichen Pausen angezeigt, wie in den Beyspielen a). Die Vorschläge erhalten dessen ungeachtet die ihnen zukommende Geltung, die ich in der zweyten Notenzeile bey aa) durch Hauptnoten bezeichnet habe. Bey b) auf der folgenden Seite werden beyde Stimmen durch den Vorschlag aufgehalten, und treten hernach zugleich ein.

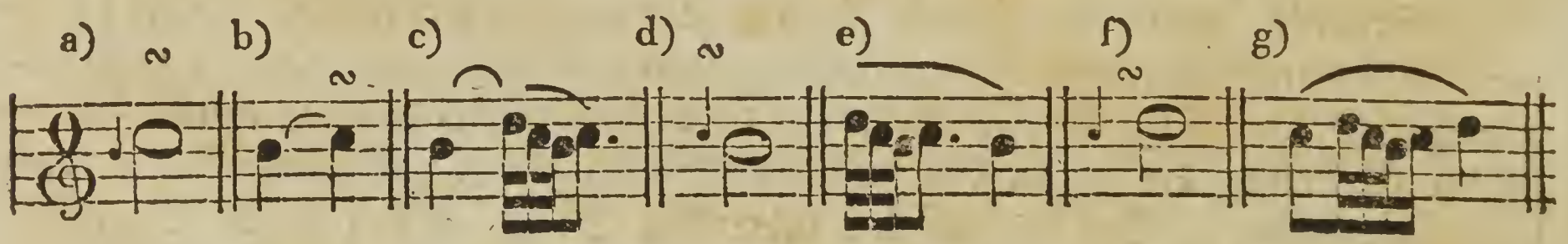




Die nicht ganz ungewöhnliche Bezeichnung bey b) ist aus harmonischen Gründen unrichtig; weil nämlich der Vorhalt, als Dissonanz, eigentlich nicht verdoppelt werden darf. Der Spieler bleibt jedoch bey der ihm vorgeschriebenen Ausführung, die natürlicher Weise nicht er, sondern der Komponist zu verantworten hat.

§. 258.

Wenn nach einem Vorschlage über der Hauptnote selbst eine Manier steht a), so behält der Vorschlag dennoch seine ihm zukommende Geltung b), und die Manier fällt erst in die Zeit der Hauptnote c). Steht aber die Manier über dem Vorschlage d), so tritt auch der erste Ton derselben da ein, wo außerdem der Vorschlag eintreten würde e). Dagegen wird eine Manier, welche zwischen dem Vorschlage und der Hauptnote steht, wie bey f), auch zwischen beyden, folglich zwar erst nach dem Vorschlage, aber nur kurz vor dem Eintritte der Hauptnote ausgeführt g).



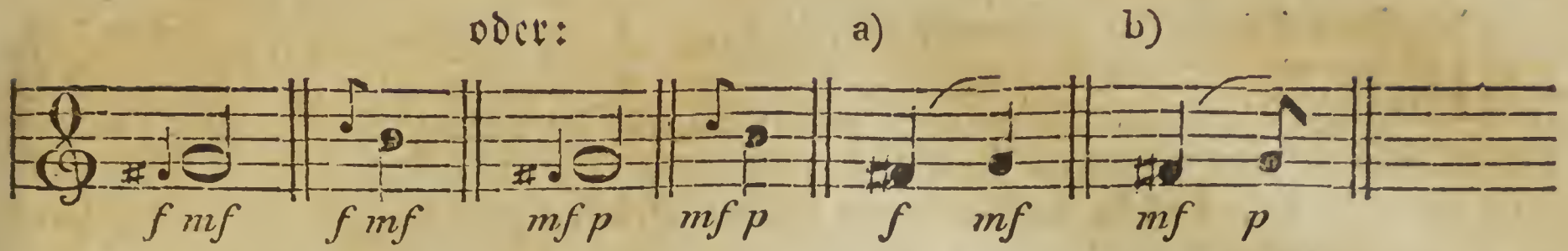
Von den Manieren selbst im folgenden Kapitel.

---

§. 259.

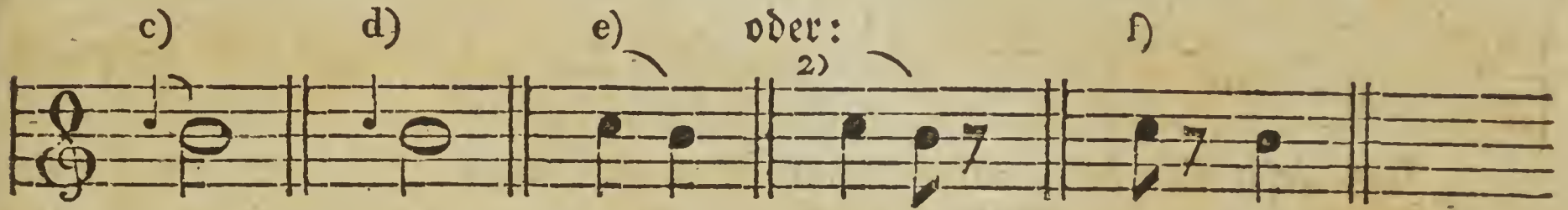
In Absicht auf den Vortrag aller der erwähnten veränderlichen Vorschläge hat man zwey Regeln zu befolgen, nämlich diese:

1) Jeder veränderliche (lange) Vorschlag muß stärker angegeben werden, als der darauf folgende (vermittelst einer Hauptnote angedeutete) Ton selbst, also ungefähr so:



Weil der durch die Hauptnote bezeichnete Ton verhältnißmäßig schwächer angegeben, und gleichsam unvermerkt abgezogen wird, so nennt man diese Art des Vortrages den **Abzug**. (Ob aber der Vorhalt durch eine kleine Note angedeutet, oder wie oben bey a) und b) ausgeschrieben ist, dies verändert in Ansehung des nur eben erwähnten Vortrages nichts.)

2) Jeder Vorschlag — es mag ein Bogen hinzu gefügt seyn c), oder nicht d) — muß an den folgenden Ton geschleift werden, wie in den Beyspielen e). Unrichtig wäre demnach die unter f) angezeigte Ausführung.



Anm. zu 1). Die Vorhalte fallen immer in die wichtigere (gute) Zeit des Taktes ꝛc. daher müssen sie schon in dieser Rücksicht stärker angegeben werden, als der darauf folgende Ton. Sodann sind auch, der oben gemachten Bemerkung nach, die mehrsten Vorschläge in einem größern oder kleinern Grade dissonirend. Da nun, dem guten Vortrage gemäß, (wie am gehörigen Orte ausführlicher erklärt werden soll,) die Dissonanzen merklich stärker angeschlagen werden, als die konsonirenden Intervalle: so läßt sich auch hiervon die Anwendung auf die veränderlichen Vorschläge machen.

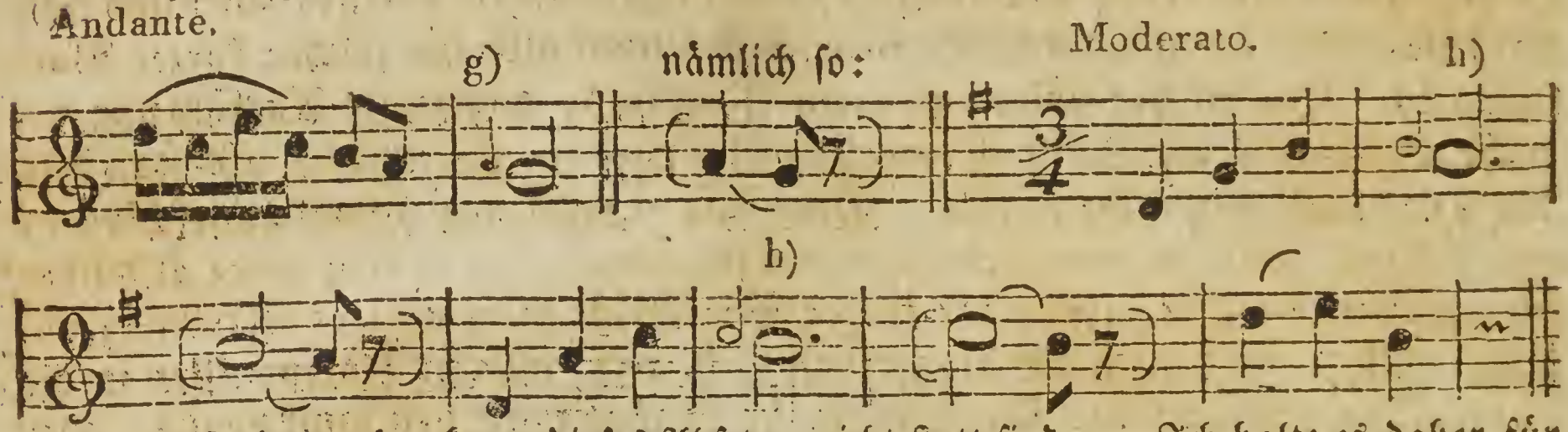
Eine andere Frage aber ist die: ob sich diese Regel zugleich auf die kurzen Vorschläge bezieht. Hierüber sind die Meinungen der Tonlehrer verschieden. Einige, z. B. Agricola*), Bach**), Marpurg ꝛc.***) wollen alle Vorschläge, folglich auch die unveränderlich kurzen, stark vorgetragen haben; da hingegen L. Mozart****) das Gegentheil verlangt. Ich muß es Jedem überlassen, auf welche Seite er treten will; denn eine umständliche Prüfung aller Gründe für und wider die eine oder die andere Behauptung würde zu vielen Raum erfordern. Hier jedoch nur die folgenden Bemerkungen darüber.

Da die unveränderlichen Vorschläge ihrer Kürze wegen ꝛc. nach Sulzers Ausdruck, in der Harmonie nicht in Betrachtung kommen; da sie oft sogar vor einem andern ausgeschriebenen Vorhalte, oder vor einem auch außerdem zu accentuirenden

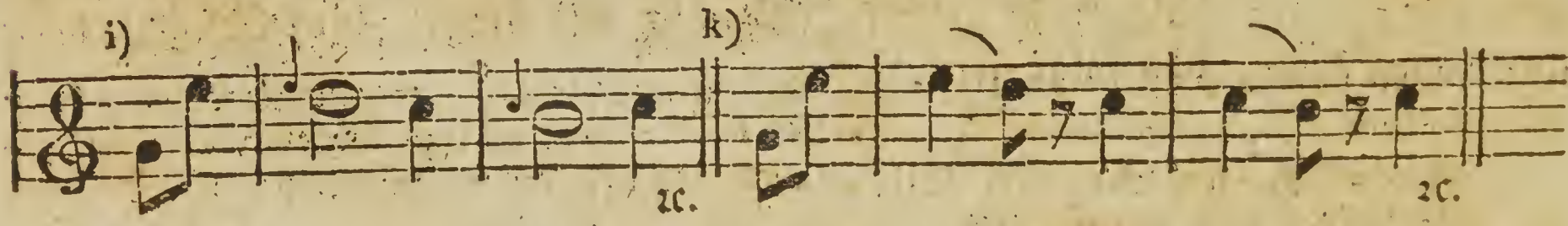
*) Tosi, Anleitung zur Singkunst, S. 64.
**) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, erst. Th. S. 56.
***) Anleitung zum Clavierspielen, S. 48.
****) Gründliche Violinschule, S. 200. 207.

den Tone stehen; da sie zum Theil noch überdies von so äußerst kurzer Dauer sind, daß ein eigentliches Accentuiren dabey nicht wohl möglich ist u. s. w. so würde ich in der Regel den Hauptnachdruck nicht auf diese kurzen Vorschläge, sondern lieber auf den jedesmal unmittelbar darnach folgenden Ton legen. Doch gebe ich gern zu, daß in verschiedenen Fällen Gründe zum Gegentheile vorhanden seyn können.*)

Anm. zu 2.) Das Absetzen in dem obigen zweyten Beyspiele e) würde ich nur bey solchen Stellen erlauben, mit welchen zugleich ein musikalischer Sinn geendigt wird, d. h. bey einem völligen Tonschlusse g), oder auch nur bey einem Einschnitte h) u. dgl. wo eine kleine Trennung allerdings zweckmäßig ist. (§. 418. ff.)



Außerdem aber kann dieses Absetzen nicht statt finden. Ich halte es daher für fehlerhaft, daß Löhlein in seiner Violinschule S. 45. (neueste Auflage, S. 38.) die nachstehende Stelle bey i) so spielen läßt, wie bey k); da auf diese Art das Zusammengehörige, wenn ich so sagen darf, zerstückelt wird.



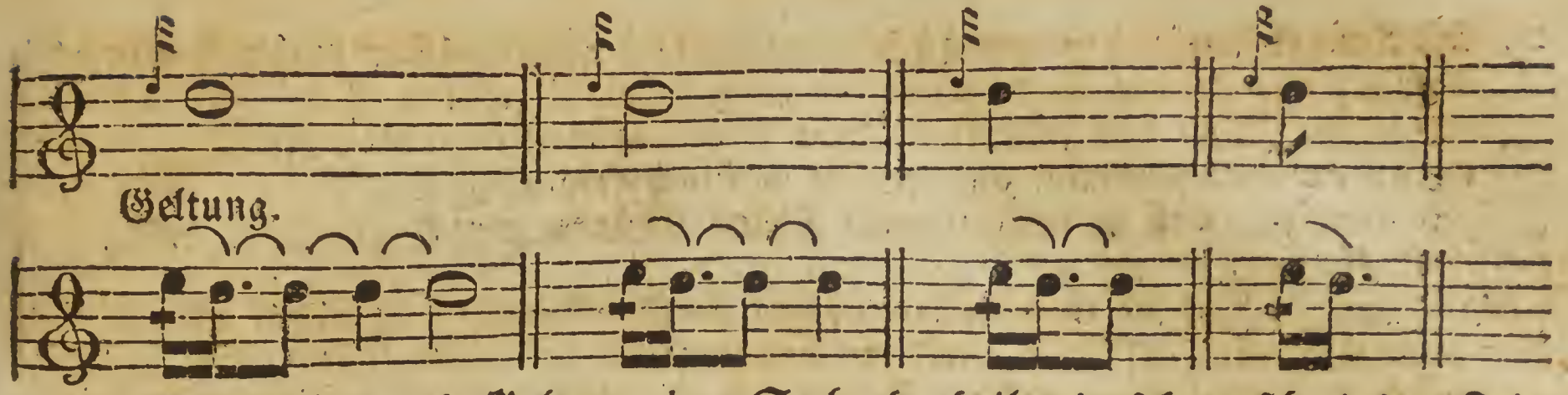
Dritter Abschnitt.

Von den unveränderlich kurzen Vorschlägen.

§. 260.

Es ist bereits oben (§. 249.) im Allgemeinen erinnert worden, daß die unveränderlichen Vorschläge nur einen sehr kleinen, kaum merklichen Theil von der Geltung der folgenden Note erhalten. Hier habe ich dies, so gut es möglich ist, durch gewöhnliche Noten angedeutet. Gel-

*) Diejenigen Tonlehrer, welche auch die kurzen Vorschläge unbedingt stärker, als die unmittelbar darauf folgende Hauptnote, vorgetragen haben wollen, widersprechen sich zum Theil selbst. So schreibt z. B. Agricola, in Tosis Anleitung 2c. S. 85: „Der Anschlag ist nichts anders, als ein Vorschlag von unten 2c. Gleichwohl heißt es S. 86: „Bey den unpunktirten (An-
„schlä-

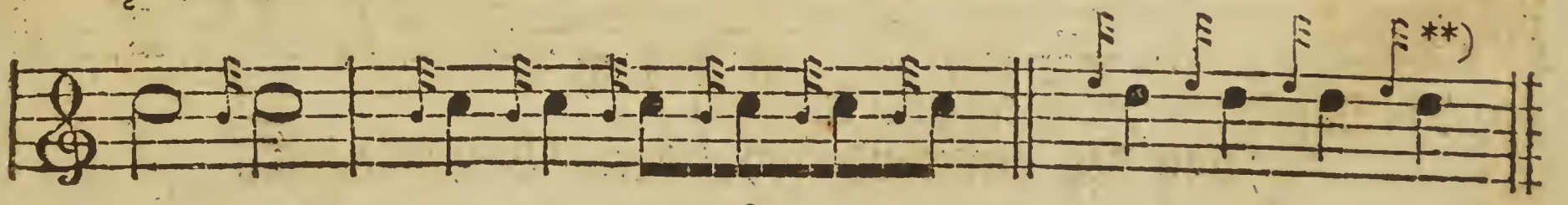


Höchstens etwa die Geltung eines Sechzehntheiles in sehr geschwindem Zeitmaße, oder eines Zwey und dreyßigtheiles in gemäßigter, eines Vier und sechzigtheiles aber in langsamer Bewegung bekommt also ein solcher kurzer Vorschlag.*) Die in der obigen zweyten Notenzeile angezeigte Ausführung — wobey ein gemäßigtes Zeitmaß vorausgesetzt wird — ist leichter, als man dem Anscheine nach vermuthen sollte. Denn das d wird nur einmal angeschlagen, und sodann vollends ununterbrochen ausgehalten. In so fern wäre also über die erforderliche Eintheilung der kurzen Vorschläge keine weitere Erklärung nöthig. Weil aber, nach der Anmerkung zu §. 251. manche Komponisten ꝛc. die jedesmalige Geltung des Vorschlages überhaupt nicht bestimmt genug, oder wohl gar lange und kurze Vorschläge auf einerley Art, z. B. durch eine kleine Achtel- oder Sechzehntheilnote anzeigen: so kommt es nun vorzüglich darauf an, die Fälle namhaft zu machen, in welchen ein Vorschlag kurz seyn muß, oder zur zweyten Hauptklasse gehört. Was ich mit einiger Zuverlässigkeit darüber sagen kann, das folgt hier.

§. 261.

Unveränderlich oder kurz sind alle Vorschläge:

1) Vor einer und ebenderselben mehrmals unmittelbar nach einander wiederholten Note:

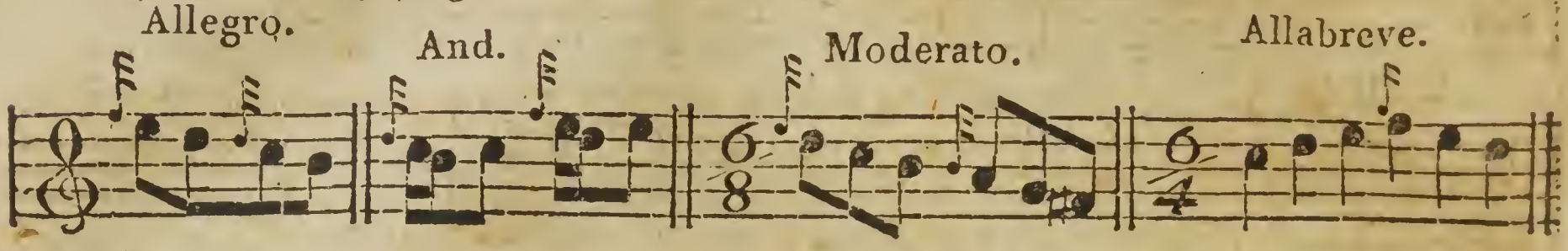


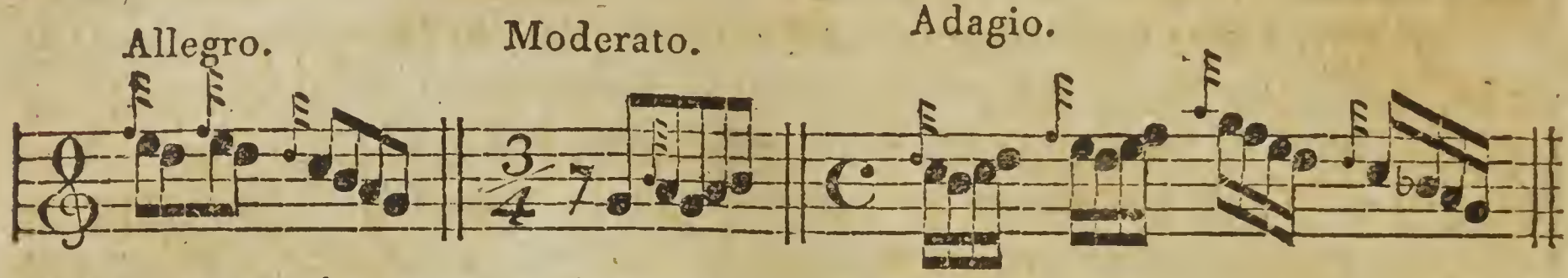
schlägen)„ werden beyde Noten schwächer als die Hauptnote angegeben." Ein gleicher Vortrag wird S. 88 und 92. bey dem Schleifer verlangt. Bach behauptet S. 91 und 95. das nämliche. Auch Marpurg lehrt im kritischen Musikus ꝛc. S. 66: „Der Accent (Vorschlag) „besteht darin, daß bevor man die Hauptnote anschlägt, man einen unter oder über denselben entlehnten Ton kurz zuvor gelinde berührt." —

*) Der in einigen Gegenden dafür übliche Ausdruck Zwickvorschlag ist, wie mich dünkt, ein sehr entbehrlicher Provinzialismus. Riepel giebt zum Grunde dieser Benennung an: „weil „sie (die unveränderlich kurzen Vorschläge) ohne Ausnahme zu allen Zeiten kurz abgezwickt „werden." — (Unentbehrliche Anmerkungen ꝛc. S. 47.)

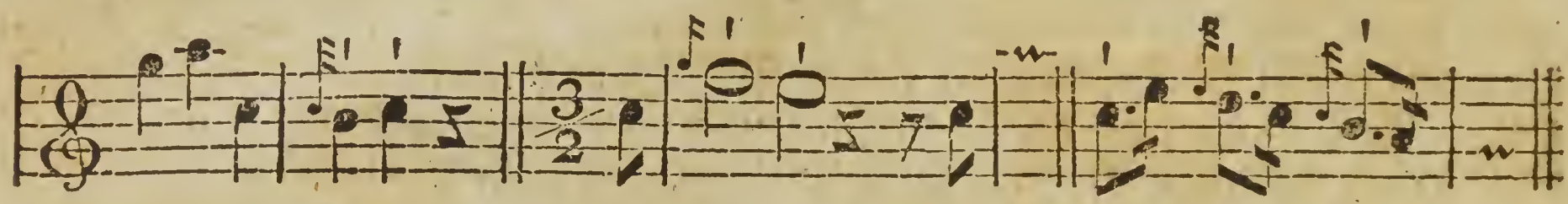
**) Zur Bezeichnung der kurzen Vorschläge würde ich mich der S. 235. erwähnten, und unter andern auch schon in Mozarts und Haydns Klaviersachen vorkommenden, kleinen Noten mit dem

2) Vor einer (besonders etwas kurzen) Note, nach welcher mehrere von gleicher Geltung folgen.

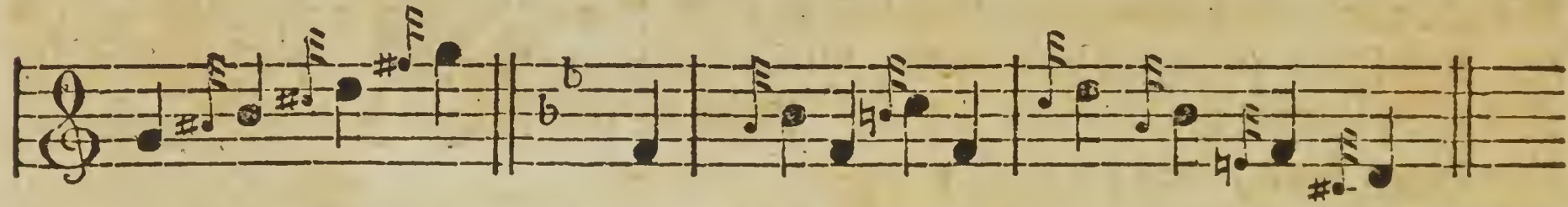




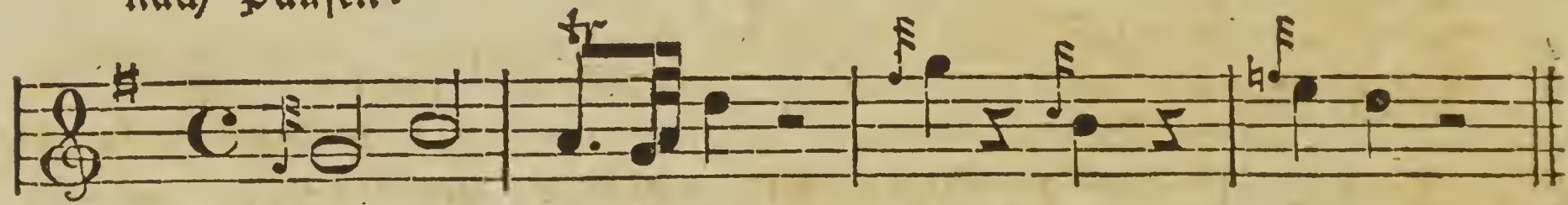
3) Vor kurz abzusetzenden (gestoßenen) Tönen:



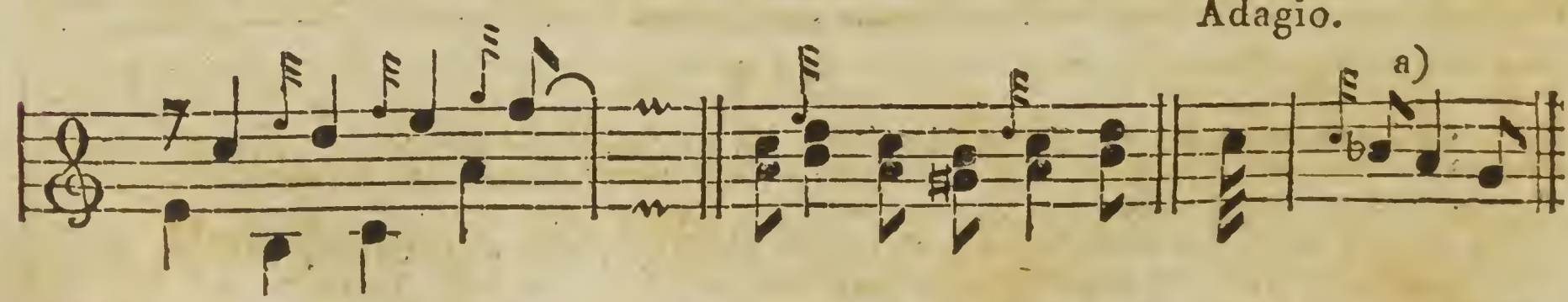
4) Zwischen zwey Hauptnoten, die einen so genannten Sprung bezeichnen:



5) Zu Anfange eines Tonstückes, oder einer einzelnen Periode ꝛc. desgleichen nach Pausen:



6) Vor Rückungen, (synkopirten Noten:)

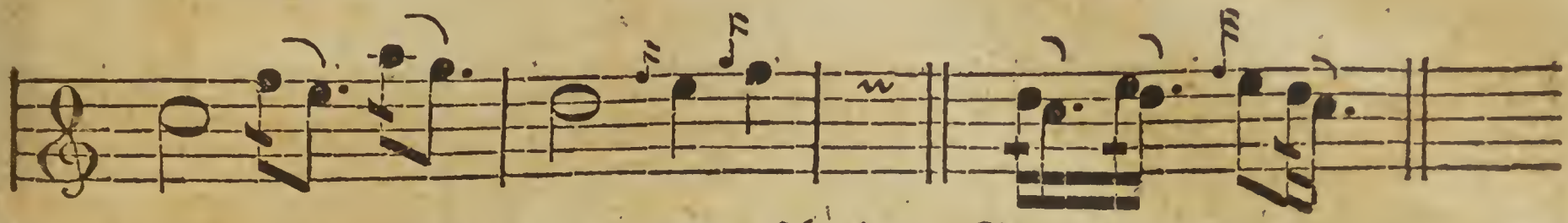


(Oft sind auch die Vorschläge vor Noten, nach welchen synkopirte folgen, wie bey a), mit hierunter begriffen.)

7)

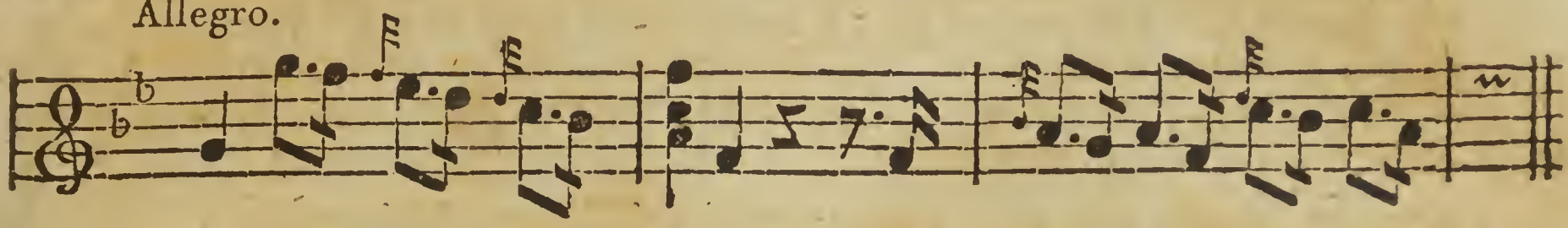
dem schrägen Striche bedienen, wenn es hier nicht darauf abgesehen wäre, die Fälle zu bestimmen, in welchen der Vorschlag — wie in den meisten zur Zeit noch vorhandenen Tonstücken — auch ohne ein solches Kennzeichen kurz gespielt werden muß.

7) Nach einer ähnlichen Eintheilung, oder wo es der Uebereinstimmung wegen nöthig wird:



8) Vor punktirten Noten in etwas geschwinder Bewegung:

Allegro.



§. 262.

In allen den angezeigten Fällen sind die Tonlehrer so ziemlich einerley Meinung. Allein noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche man unbestimmte u. dgl. nennen könnte, weil sie nach Umständen doch eine etwas längere Dauer erhalten müssen, als die wirklich kurzen, oder weil diese Vorschläge auch wohl ohne Rücksicht der Verbindung, in welcher sie vorkommen, von Einigen lang, von Andern hingegen nur ganz kurz verlangt werden. Hier folgen solche Vorschläge, nebst einigen Bemerkungen darüber.

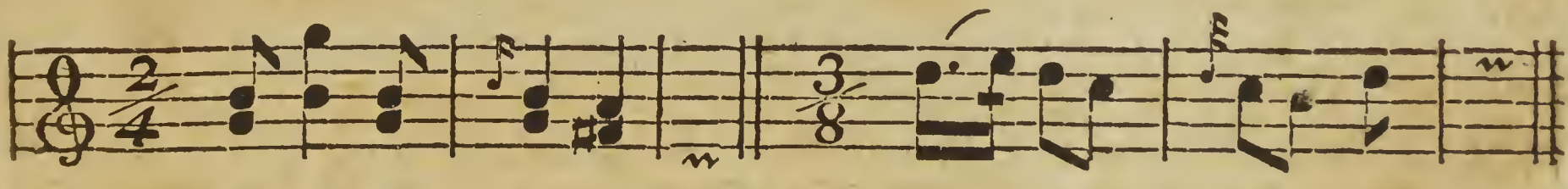
---

§. 263.

Größtentheils kurz werden die Vorschläge:

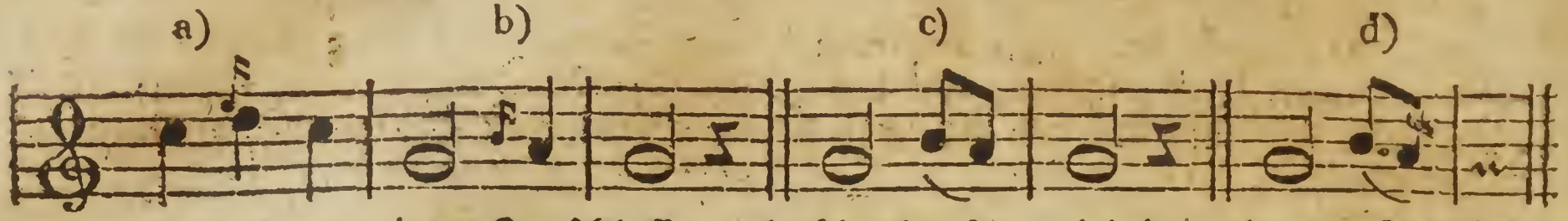
9) Vor Noten, nach welchen ein Ruhepunkt oder Einschnitt ꝛc. folgt a), besonders wenn durch einen etwas längern Vorschlag in diesem Falle eine Monotonie (fehlerhafte Eintönigkeit) entstände, wie bey b):

Allegro. a) Andante. b)



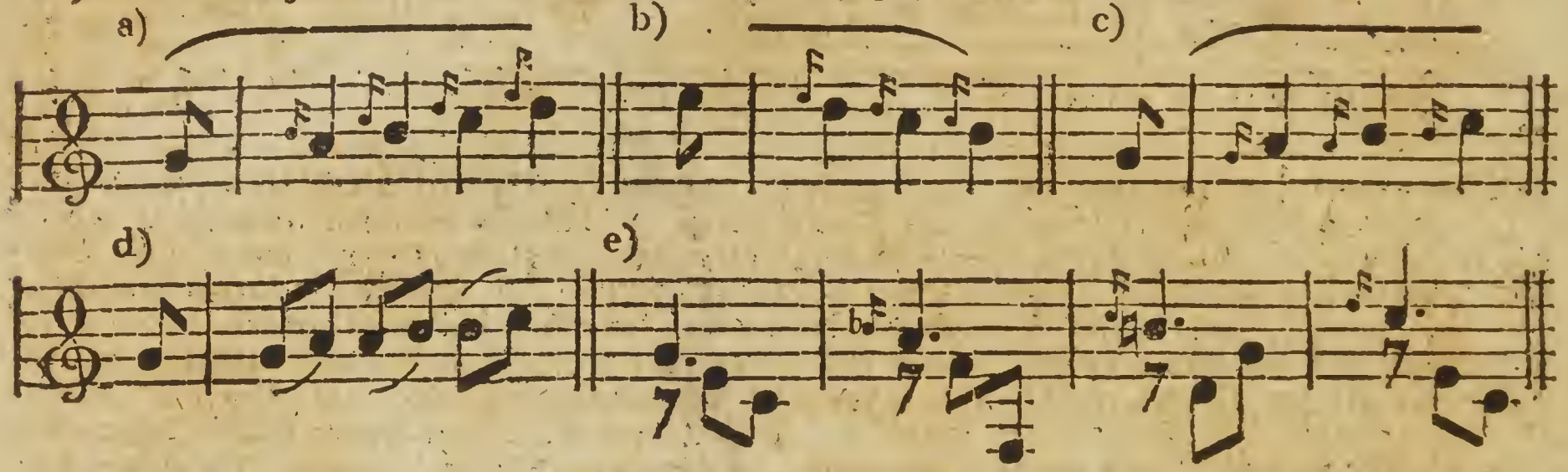
In langsamer Bewegung ist jedoch, dem gegenwärtigen Geschmacke gemäß, wenigstens bey a), ein langer Vorschlag gewöhnlicher, und in Hinsicht auf den Gesang ꝛc. auch wohl zweckmäßiger, als ein kurzer; es müßte denn etwa ein §. 265. anzuzeigender Grund dagegen seyn. Daß aber über der Hauptnote, die nach einem solchen Vorschlage folgt, gemeiniglich eine Manier angebracht wird, dies gehört nicht hierher.

10) Wenn die Melodie oder der Gesang eine Stufe steigt, und sogleich wieder in den vorigen tiefern Ton zurück tritt:



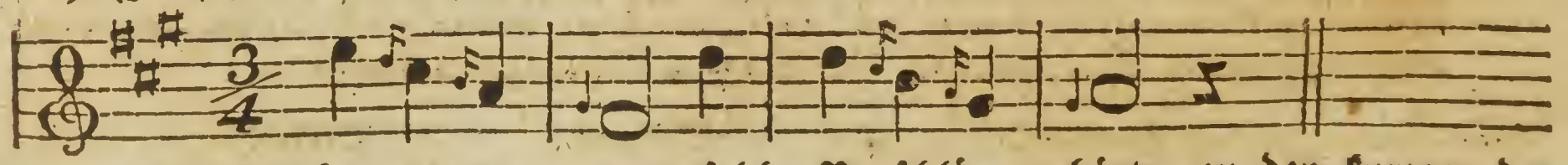
Unmittelbar vor einem Tonschlusse, wie hier bey b), wird in modernen Tonstücken ein solcher Vorschlag seit einiger Zeit gewöhnlich lang gebraucht, und noch überdies oft merklich ausgehoben oder hervorstechend vorgetragen. Auch pflegen verschiedene neuere Komponisten diese Vorschläge, wie in dem Beyspiele c), nicht nur durch gewöhnliche Noten anzudeuten, sondern diese Noten auch wohl noch durch einen Punkt zu verlängern d).

11) Vor mehreren auf- oder absteigenden geschleiften Sekunden:



Die Vorschläge in dem Beyspiele c) sollen, wie Einige lehren, lieber lang, nämlich als Achtel, gespielt werden d). Von den Vorschlägen vor langen Noten auf dem guten Takttheile bey e) schreibt Agricola in Tosis Anleitung S. 72: „Dergleichen Vorschläge wie diese aber, werden nicht gar so kurz als die unveränderlichen, doch auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht. Sie sind „also gleichsam das Mittel zwischen jenen beyden." Ich würde diesen Vorschlägen höchstens nur die Dauer eines Achtels geben; doch gefallen sie mir als völlig kurze Vorschläge eingetheilt noch besser.

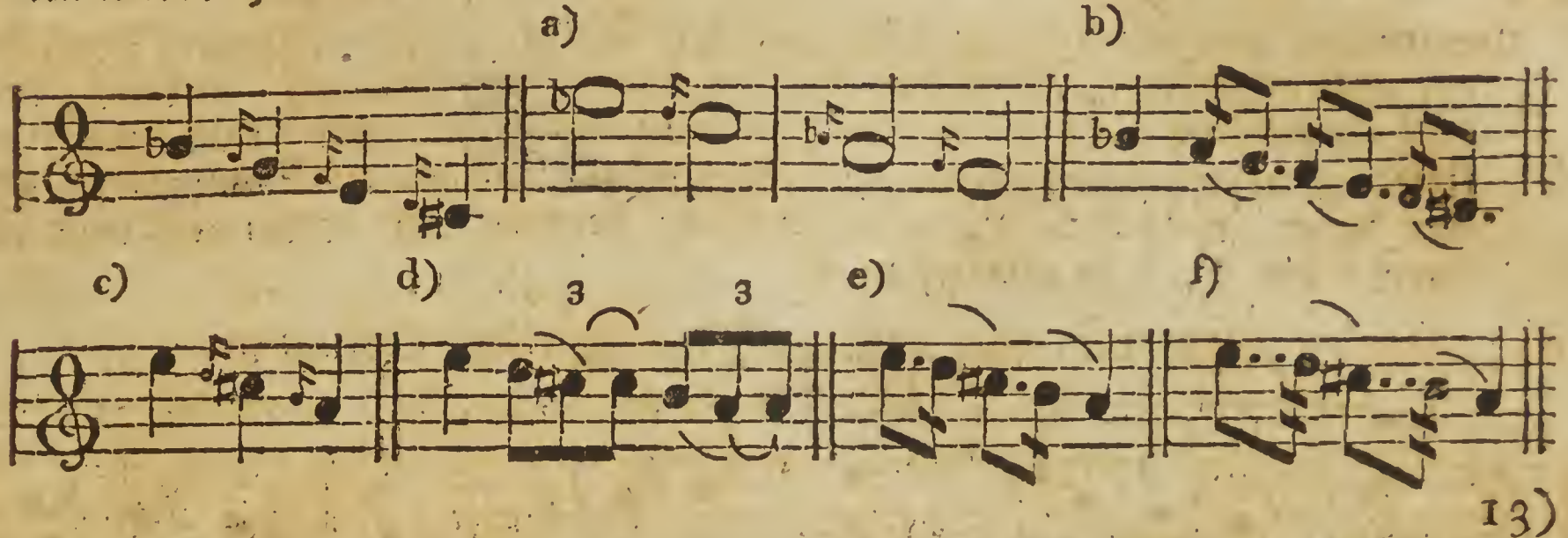
12) Zwischen Terzen im Absteigen:



Einige behaupten, nur zwey solche Vorschläge gehörten zu den kurzen, der dritte hingegen müsse lang bleiben. In dem obigen Beyspiele ist dies allerdings der Fall, weil im zweyten Takte eine andere Bewegung ꝛc. eintritt; aber allgemein kann diese Regel nicht seyn. Warum sollte man wohl dem dritten Vorschlage in den folgenden Beyspielen a) eine längere Dauer geben, als den beyden ersten Vorschlägen? Ich würde vielmehr, der nöthigen Einheit wegen, die Ausführung bey b) anrathen, und diese Vorschläge schmeichelnd vortragen, weil sie

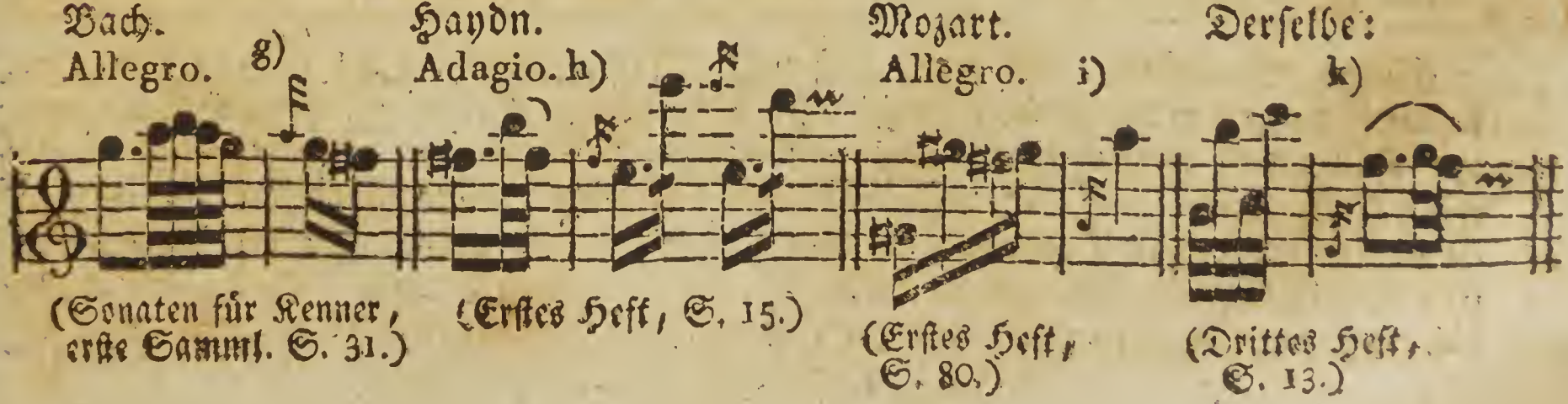
in

in den meisten Fällen den Gesang nicht so wohl eben sehr lebhaft, als vielmehr geschmeidiger machen sollen. Aus diesem Grunde will sie Bach im Adagio nicht zu kurz, sondern ungefähr wie bey d) gespielt haben. Noch andere Tonlehrer verlangen, man solle diese Vorschläge, nach französischer Art, schon in der Zeit der vorigen Note angeben, wie bey e) oder f). Eine Eintheilung, die ich, wenigstens in Tonstücken von deutschen Komponisten, eher widerrathen als empfehlen würde.*)



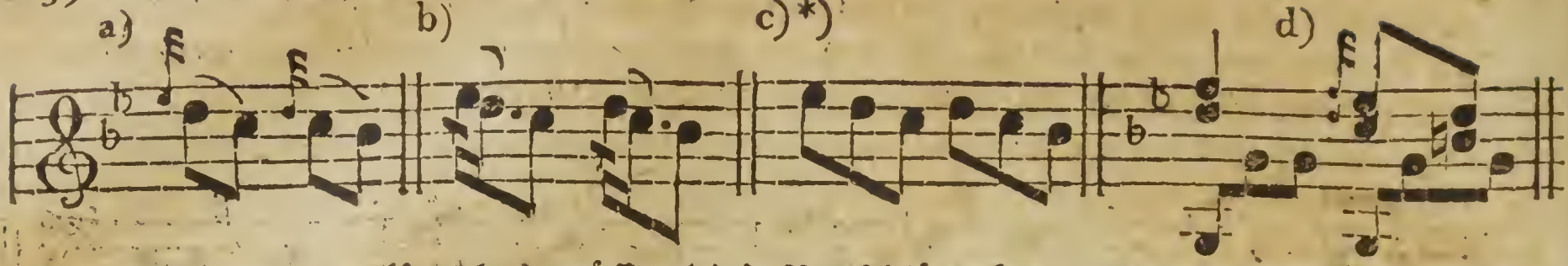
13)

*) Zwey neuere Schriftsteller über Musik wollen sogar alle kurze Vorschläge ohne Ausnahme ungefähr wie oben bey f), folglich als Nachschläge (§. 267.) in den Takt eingetheilt haben. Der Eine lehrt: „Sie (die kleinen Noten) werden bald langsam gemacht, wenn es der Cha„rakter des Stückes ꝛc. erfordert, oder geschwind, (damit sind nämlich die kurzen Vorschläge gemeint,) „als wenn sie noch zu dem vorhergehenden Takte gehörten." Das wäre denn doch ein wenig zu arg, wenn man einen kurzen Vorschlag vor dem zweyten, dritten oder vierten Viertel eines Taktes so lange im voraus angeben sollte, als gehörte er noch zu dem jedesmal vorhergehenden Takte. — Der Andere von diesen beyden Schriftstellern behauptet unbedingt und etwas absprechend, es sey „grundfalsch, wenn in Lehrbüchern der „Vortrag der unbestimmt kurzen Vorschläge oben bey a), wie bey b) angezeigt werde." Und weiter unten heißt es: „Sie entgehn daher eigentlich der vorhergehenden Note oder „Pause." Gleichwohl schreibt dieser neuere Tonlehrer vorher im Allgemeinen: „Kleine No„ten, die zur Verzierung der eigentlich zur Harmonie gehörigen Noten denselben vorausge„setzt werden, heißen Vorschläge. Sie entgehn allemal der Note, vor der sie stehen, (also der darauf folgenden,) „oder werden von ihr abgezogen, so daß der Dauer der Haupt„note nur so viel übrig bleibt, als ihr der Vorschlag läßt." Anstatt einer, sonach ohnehin unnöthigen, Widerlegung der obigen wohl nicht hinlänglich gestützten Behauptung, will ich bloß fragen, wie es wohl möglich wäre, in den nachstehenden Beyspielen den Vorschlag noch mit in der Zeit der jedesmal unmittelbar vorhergehenden, augenscheinlich nur äußerst kurzen, Note zu spielen? und ob dies wirklich E. Bachs, Haydns und Mozarts Meinung gewesen seyn könne? Nicht einmal zu gedenken, daß die kleinen Noten bey g) h) i) und k) sodann schicklicher vor, als nach dem Taktstriche stehen würden. Oder sollen etwa diese, größtentheils durch 𝅘𝅥 bezeichneten, Vorschläge zu den langen gehören? —



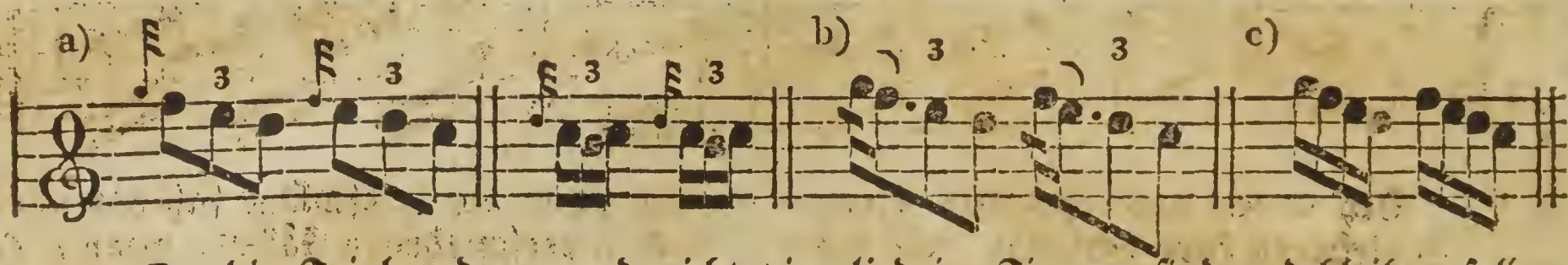
(Sonaten für Kenner, erste Samml. S. 31.)
(Erstes Heft, S. 15.)
(Erstes Heft, S. 80.)
(Drittes Heft, S. 13.)

13) Vor zweygliedrigen Figuren:

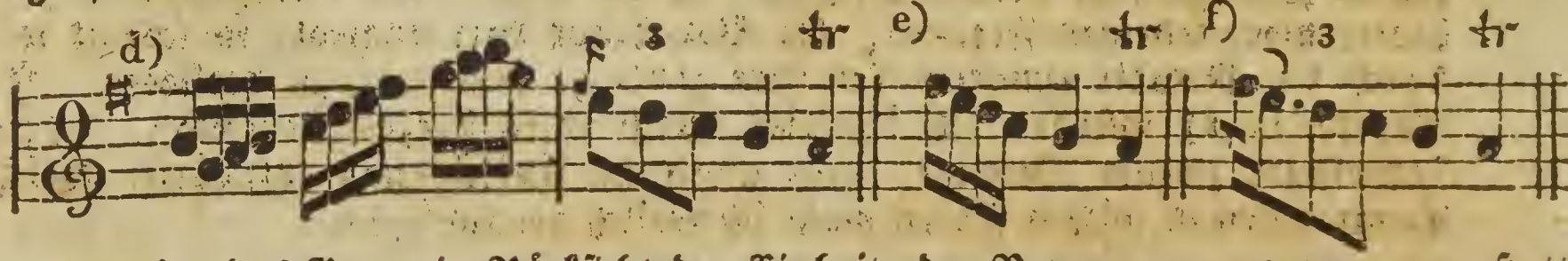


Nach No. 2. (§. 261.) müssen diese Vorschläge kurz angegeben werden, wie bey b). Folglich ist die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c), wo aus den Achteln mit Vorschlägen förmliche Triolen werden, offenbar unrichtig, und wäre höchstens nur alsdann zu entschuldigen, wenn der Komponist gegen zweygliedrige Figuren Triolen gesetzt hätte, wie in dem Beyspiele d).

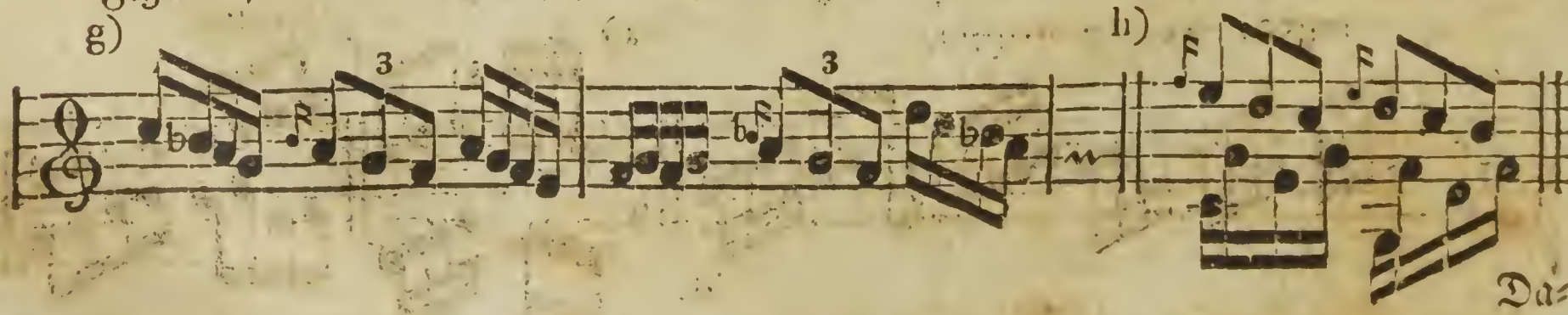
14) Vor Triolen und andern dreygliedrigen Figuren:



Da die Triolen drey- und nicht viergliedrige Figuren sind und bleiben sollen, so folgt von selbst, daß die Eintheilung bey b) recht, und die bey c), überhaupt genommen, unrichtig ist. Indeß giebt es doch einzelne Fälle, in welchen man aus Gründen die letztere Eintheilung nicht unschicklich wählen würde. Wenn z. B. vor einer Triole mit einem Vorschlage mehrere viergliedrige Figuren vorher giengen, wie hier bey d):



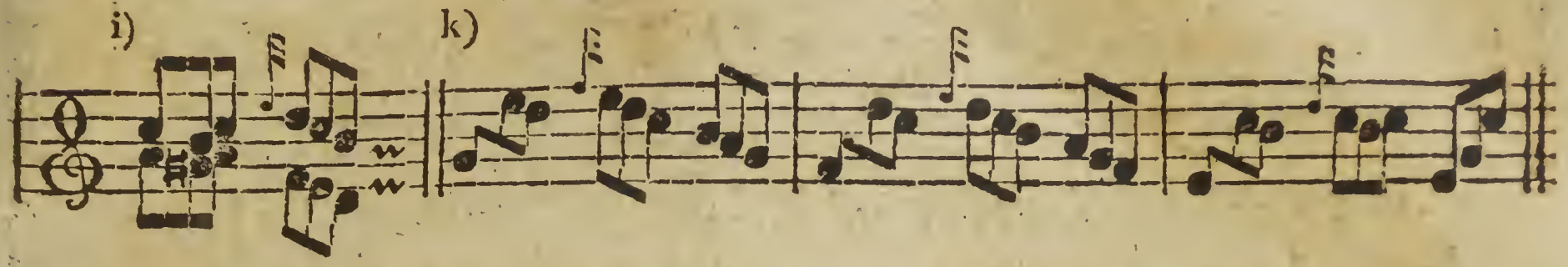
so verlöre das Ganze in Rücksicht der Einheit, der Bewegung ꝛc. wenn man, statt der sonst unrichtigen Eintheilung bey e), die bey f) wählte. Wären zwischen mehrere viergliedrige Figuren einzelne Triolen mit Vorschlägen eingeschaltet g), oder gegen eine andere Stimme gesetzt h): so würde die richtige Eintheilung dem Zuhörer vielleicht widriger seyn, als jene Ausführung bey c) und e). (In Ansehung der, jetzt eben nicht seltenen, Zusammensetzung drey- und viergliedriger Figuren, wie in dem Beyspiele h), beziehe ich mich auf die Anmerkung zu §. 105.)



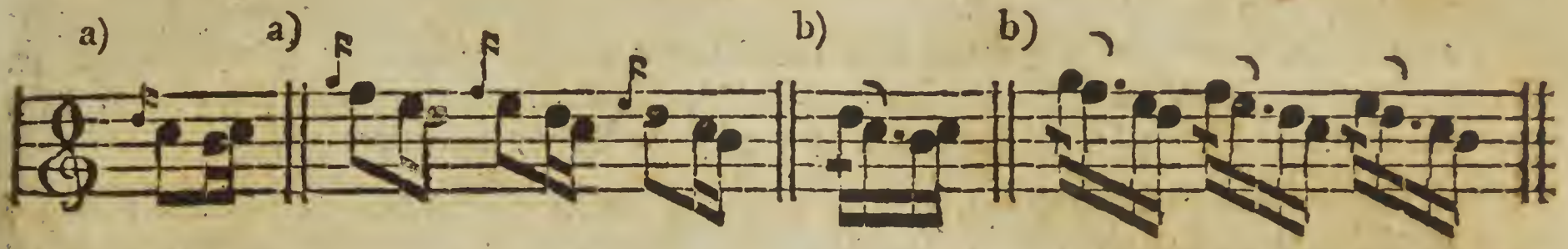
Da-

*) Diese unrichtige Eintheilung ist sogar in dem übrigens guten Werkchen: Die Kunst das Clavier zu spielen ꝛc. (S. 22. dritte Aufl.) ausdrücklich vorgeschrieben.

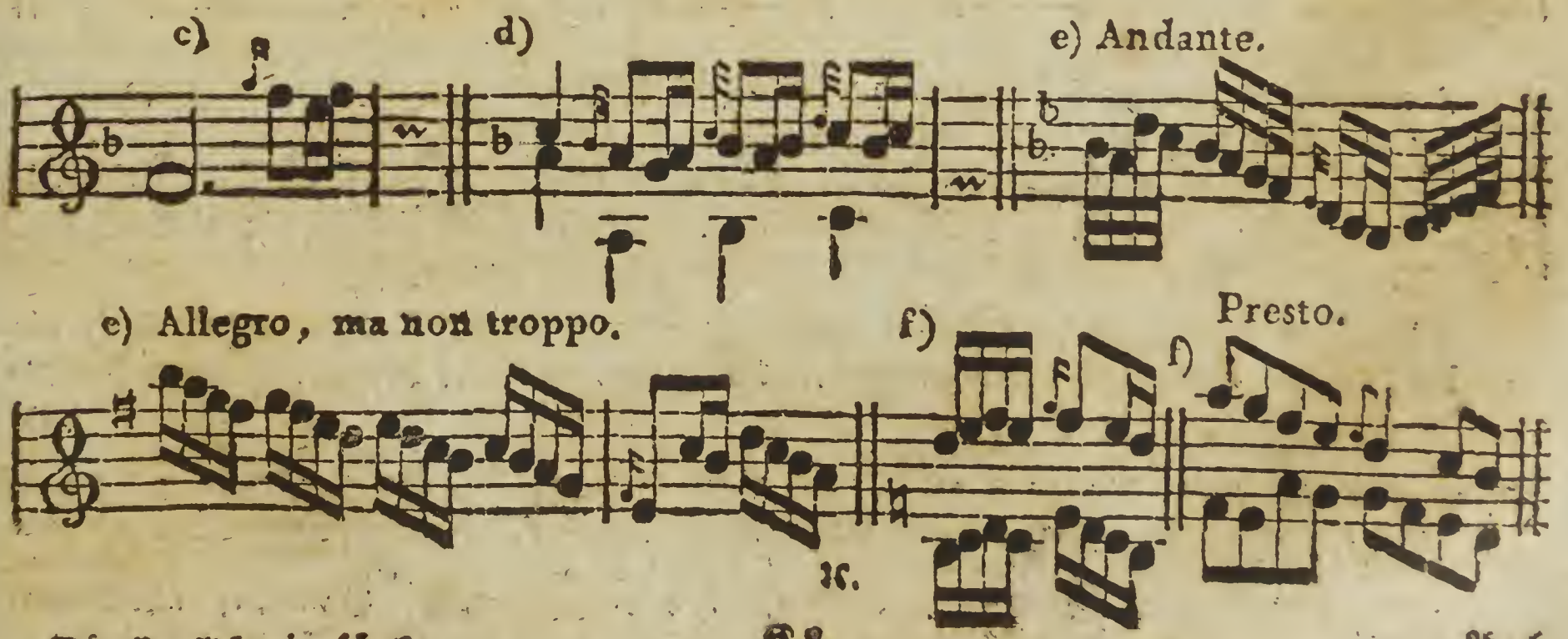
Dagegen muß man alsdann bey der eigentlichen (oben bey b) angezeigten) Eintheilung bleiben, wenn in verschiedenen Stimmen Triolen gegen einander zu stehen kommen, wie bey i), oder wenn von mehreren unmittelbar nach einander folgenden Triolen ꝛc. nur Einige einen Vorschlag haben k).



15) Vor einer Note, nach welcher zwey um die Hälfte kürzere folgen:

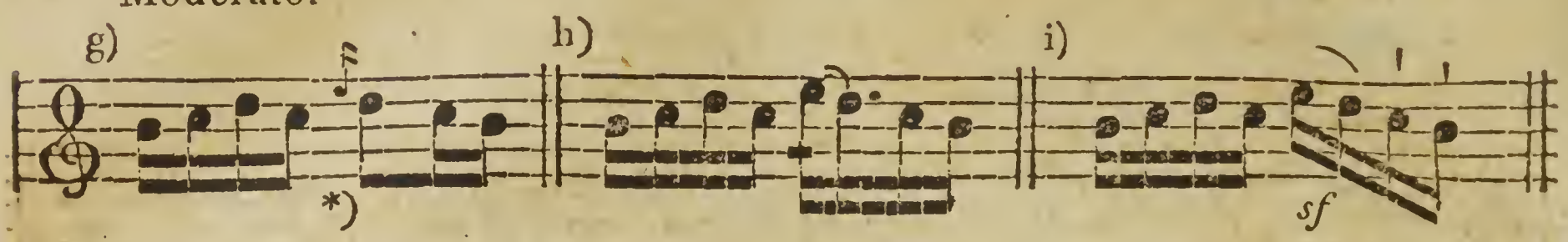


Bey diesen und ähnlichen Figuren werden zwar die Vorschläge fast von allen Tonlehrern kurz verlangt, wie bey b); und in verschiedenen Fällen, wenn z. B. nach längern Notengattungen nur eine einzelne Figur von der Art vorkommt, wie unten bey c), oder wenn mehrere solche Figuren unmittelbar auf einander folgen, wie bey d) ꝛc. mag diese Eintheilung allerdings gut seyn, oder aus harmonischen Gründen zuweilen auch wohl nöthig werden. Allein noch kann ich mich nicht davon überzeugen, daß diese Vorschläge, besonders in neuern Tonstücken, immer so eingetheilt werden müßten. Wenn man in den Beyspielen e), zwischen lauter viergliedrigen Figuren, die Vorschläge kurz angiebt, so scheint mir dadurch die Melodie einigermaßen ihre gehörige Ründung zu verlieren. In den Beyspielen f) würde noch überdies durch einen kurzen Vorschlag, gegen die beygefügte zweyte Stimme, eine ungleiche Ausführung entstehen, welche die Komponisten in solchen Fällen wohl schwerlich voraussetzen.



ꝛc.

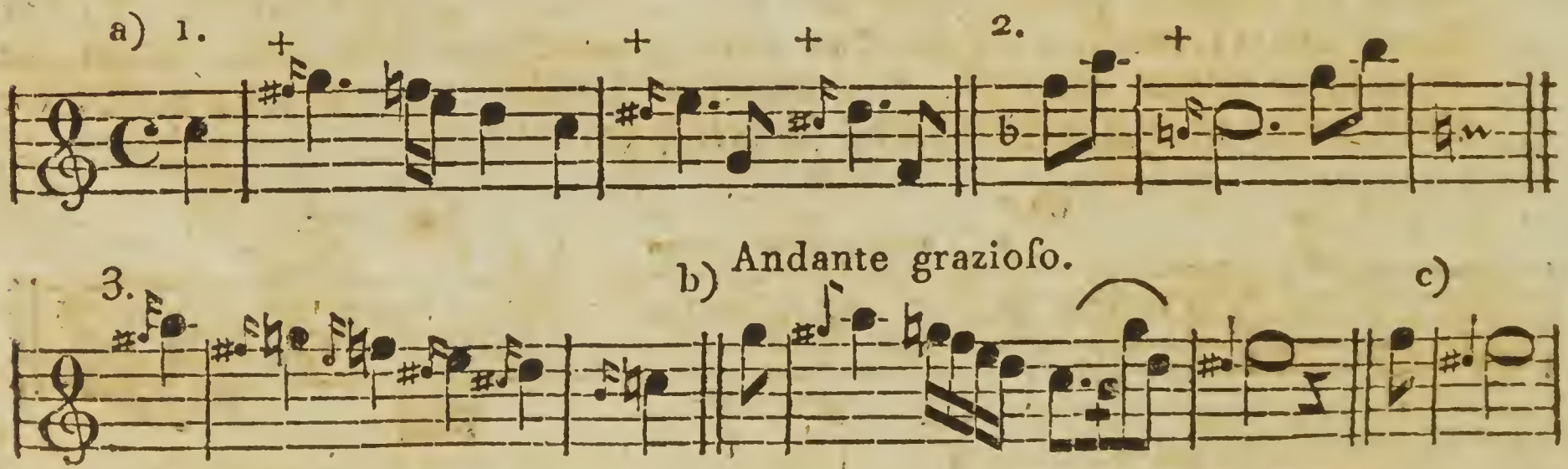
Auch habe ich nur von wenigen geschmackvollen praktischen Musikern ähnliche Stellen g) so wie bey h) eintheilen hören, sondern vielmehr wie bey i).



Wollte aber der Komponist aus Gründen die Ausführung bey h) haben, so müßte er dies billig bestimmter andeuten, und zur Bezeichnung des Vorschlages etwa die S. 203 erwähnte kleine Note 𝅘𝅥𝅯, oder dafür wenigstens eine andere von geringerem Werthe, nämlich nach Umständen etwa ein Zwey und dreyßigtheil, in dem zweyten Beyspiele f) aber statt des Achtels ein Sechzehntheil ꝛc. wählen. Denn außerdem wäre der Spieler sehr zu entschuldigen, wenn er dem Vorschlage die halbe Geltung der darauf folgenden Hauptnote gäbe.

Daß aber unter andern in dem zweyten Beyspiele f) anstatt des Vorschlages eine Achtelnote stehen würde, wenn der durch die kleine Note bezeichnete Ton wirklich die Dauer eines Achtels bekommen sollte u. s. w. dieser Einwurf will nicht viel sagen. Denn warum bedient man sich in allen unter der ersten Hauptregel (§. 251.) begriffenen Fällen nicht ebenfalls statt der kleinen Note einer gewöhnlichen? Ueberdies soll auch bey der einen oder der andern Andeutung, genau genommen, der Vortrag bekanntlich verschieden seyn.

16) Wenn die durch kleine Noten angedeuteten Töne nicht zu der diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, woraus das Stück geht, oder in welchen der Komponist ausgewichen ist:

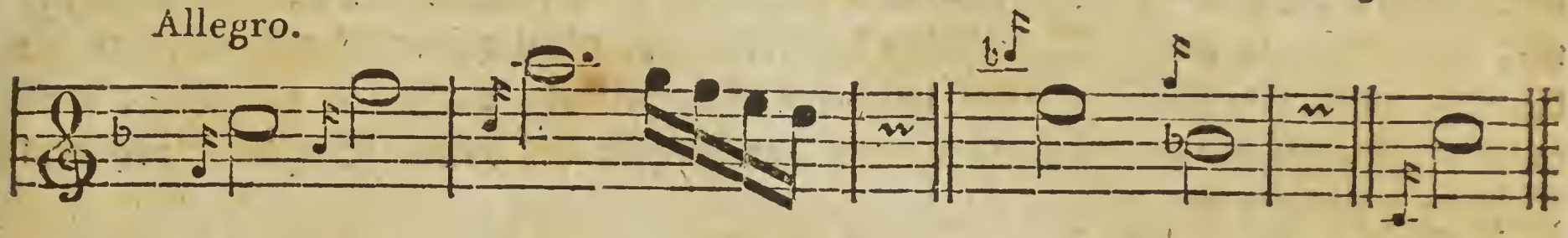


In dem Beyspiele b) dürften wohl die langen Vorschläge besser gefallen, als die kurzen. Vielleicht deswegen, weil durch die, von der vorhergehenden Hauptnote

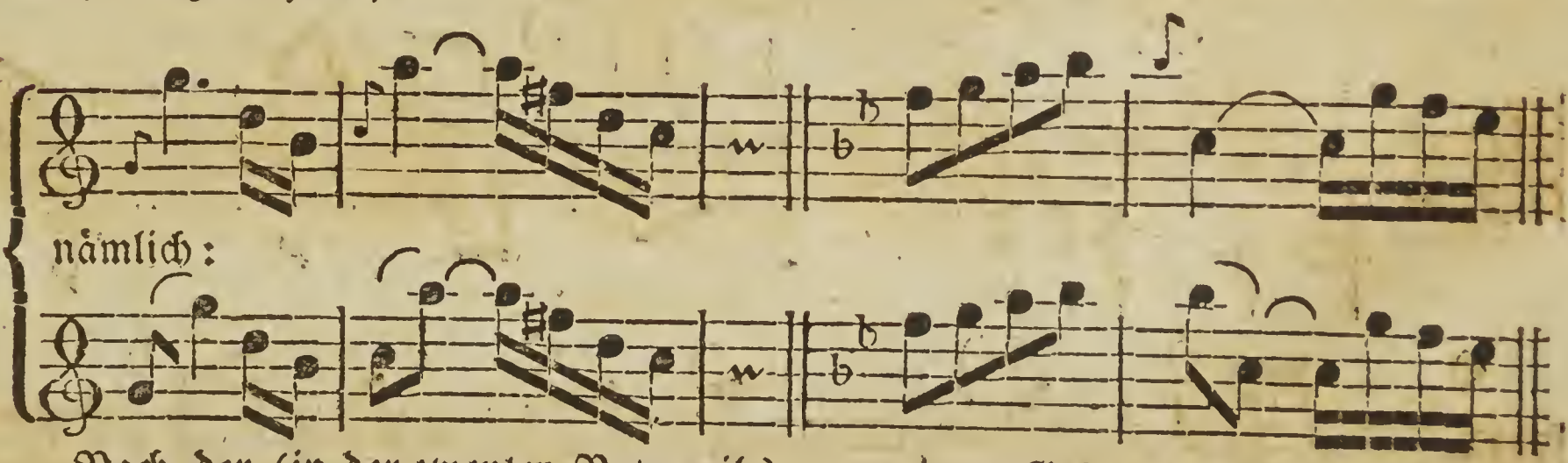
*) Merkwürdig ist es, daß schon Riepel im Jahre 1768. schrieb: „Ehedessen war es fast mehr „ein Gebot als eine Regel, diese Vorschläge zu zwicken," (kurz zu gebrauchen, wie oben bey h). „Zu einem Tempo allegro oder presto ist dies ganz billig und recht; außerdem „aber werden sie heut zu Tage oft gedehnt," d. h. lang gebraucht. (Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct, S. 51. f.)

note nur um einen halben Ton abstehenden, Vorschläge die Melodie (wie man zu sagen pflegt) geschmeidiger wird; da ihr hingegen die entlegenern und ganz frey eintretenden Vorschläge bey a) eine gewisse Schärfe geben, welche bey längerer Dauer in eine widrige Härte ausartet. Indeß pflegt man doch nach dem heutigen Geschmacke auch nicht selten solche Vorschläge, die sich zu der vorhergehenden Hauptnote wie ein Sprung verhalten c), lang zu gebrauchen, oder sie wenigstens nicht ganz kurz abzufertigen. Die überhäuften modischen Vorschläge in dem dritten Beyspiele a) werden schon an und für sich ekelhaft. Sie äußerst geschwind anzugeben ist alles, was der Spieler dabey thun kann, um sie dem Zuhörer nur einigermaßen erträglich zu machen.

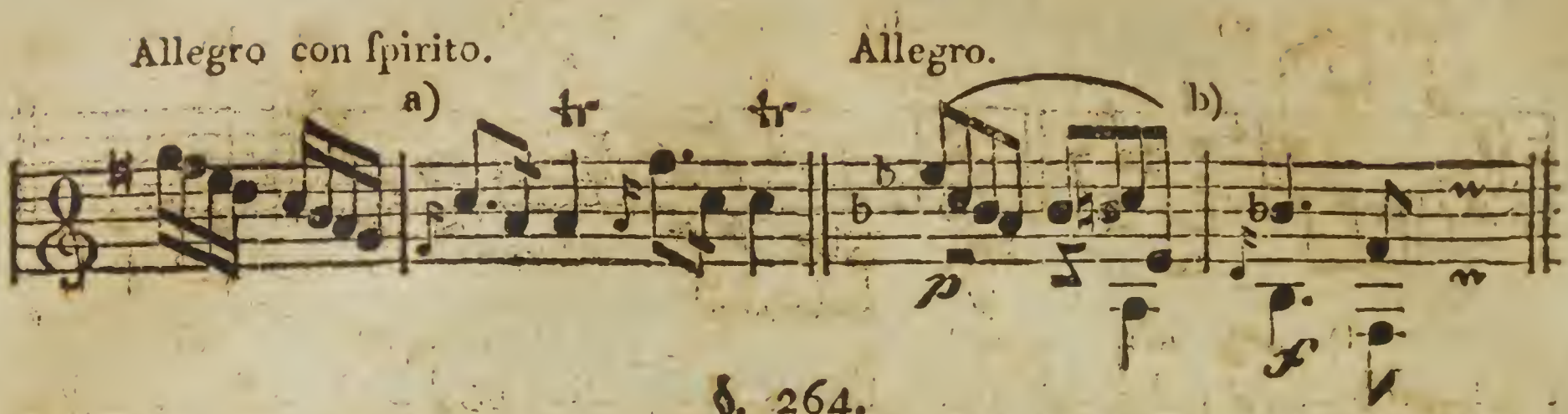
17) Wenn die frey eintretenden Vorschläge weiter als eine Stufe von der folgenden Hauptnote abstehen, oder einen Sprung dagegen betragen:



Ich setze diese Vorschläge deswegen mit in die Klasse der größtentheils unveränderlich kurzen, weil ein wirklicher (langer) Vorhalt, nach S. 240. eigentlich nur Eine Stufe höher oder tiefer stehen darf, als die darauf folgende Hauptnote. Wahrscheinlich wollen daher die Komponisten ähnliche Vorschläge größtentheils kurz angegeben haben. Uebrigens weiß ich wohl, daß die springenden Vorschläge von verschiedenen Tonlehrern ohne weitere Rücksicht mit unter die veränderlich langen gerechnet werden. Auch die nachstehende Eintheilung solcher Vorschläge ist nicht ungewöhnlich.



Nach der (in der zweyten Notenzeile) angezeigten Geltung gehören diese Vorschläge weder zu der einen noch zu der andern Klasse; denn als lange Vorschläge betrachtet sind sie doch noch zu kurz, und als kurze zu lang. Bey zärtlichen, singbaren ꝛc. Stellen kann jedoch diese Eintheilung, die man auch oft durch gewöhnliche Noten vorgeschrieben findet, allerdings von guter Wirkung seyn. Nur nach mehreren kurzen Noten in geschwinder Bewegung, bey feurig, lebhaft ꝛc. vorzutragenden Stellen a) würde ich diese Vorschläge ganz kurz abfertigen, oder sie gleichsam nur berühren. Auch bey b), wo der Vorschlag bloß der Auflösung wegen nöthig ist, darf er kaum die Dauer eines Sechzehntheiles bekommen.



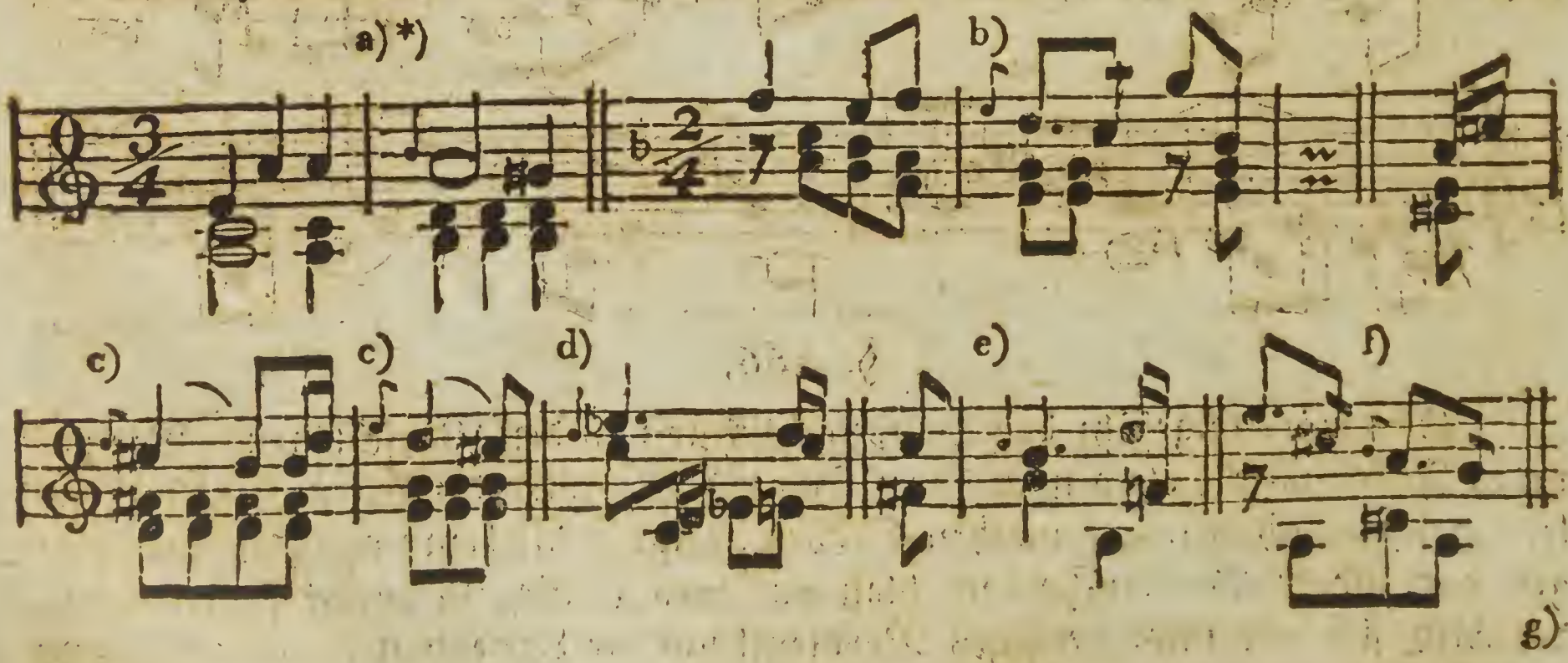
§. 264.

Noch giebt es verschiedene Vorschläge, welche aus harmonischen Gründen kurz werden müssen, ob sie gleich, einer oder der andern von den §. 251. ff. angezeigten Regeln zu Folge, zum Theil lang seyn sollten. Wenn der Komponist die Geltung dieser Vorschläge ins besondere nicht genau angedeutet hat, so dürften wohl nur Geübtere die gehörige Eintheilung derselben errathen; weil man die hierzu erforderliche Kenntniß der Regeln des reinen Satzes ꝛc. bey dem Anfänger nicht voraussetzen kann.

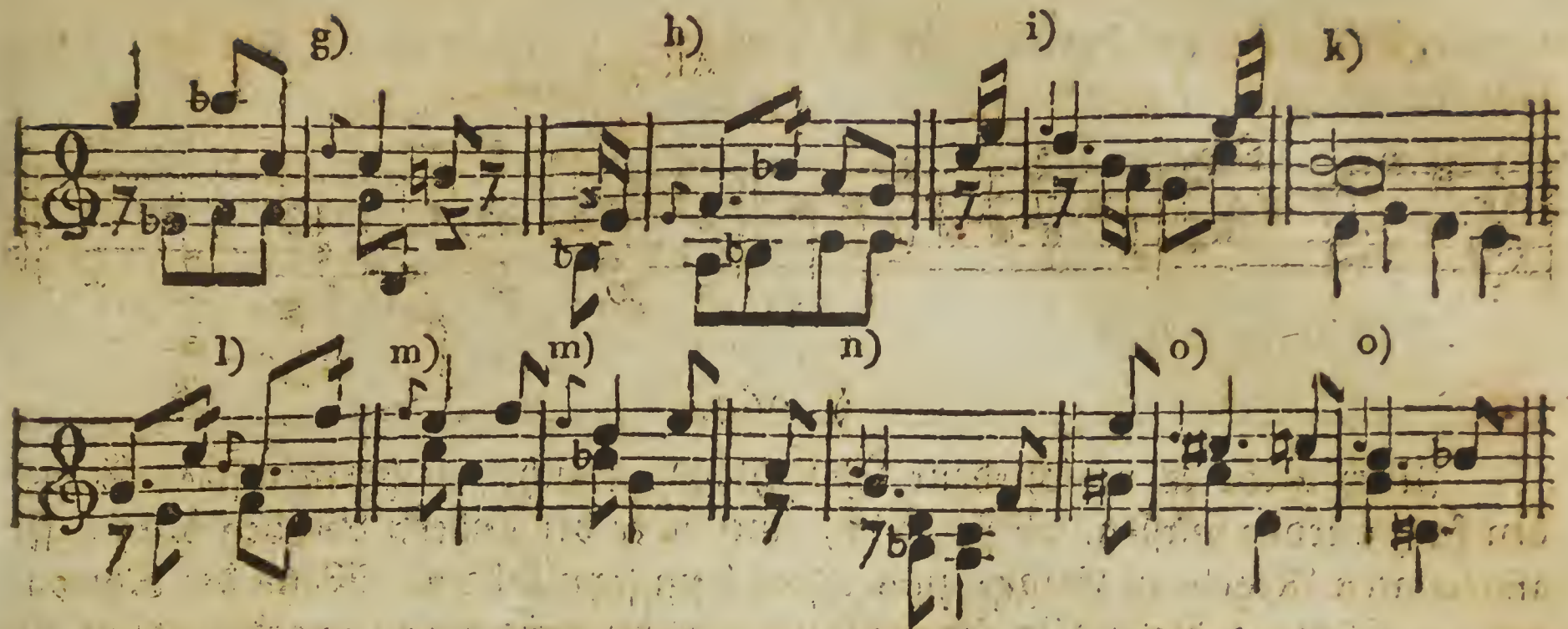
§. 265.

Zu den Vorschlägen, welche aus harmonischen Gründen nur kurz, oder doch kürzer als es die Regel erfordert, angegeben werden müssen, gehören unter andern:

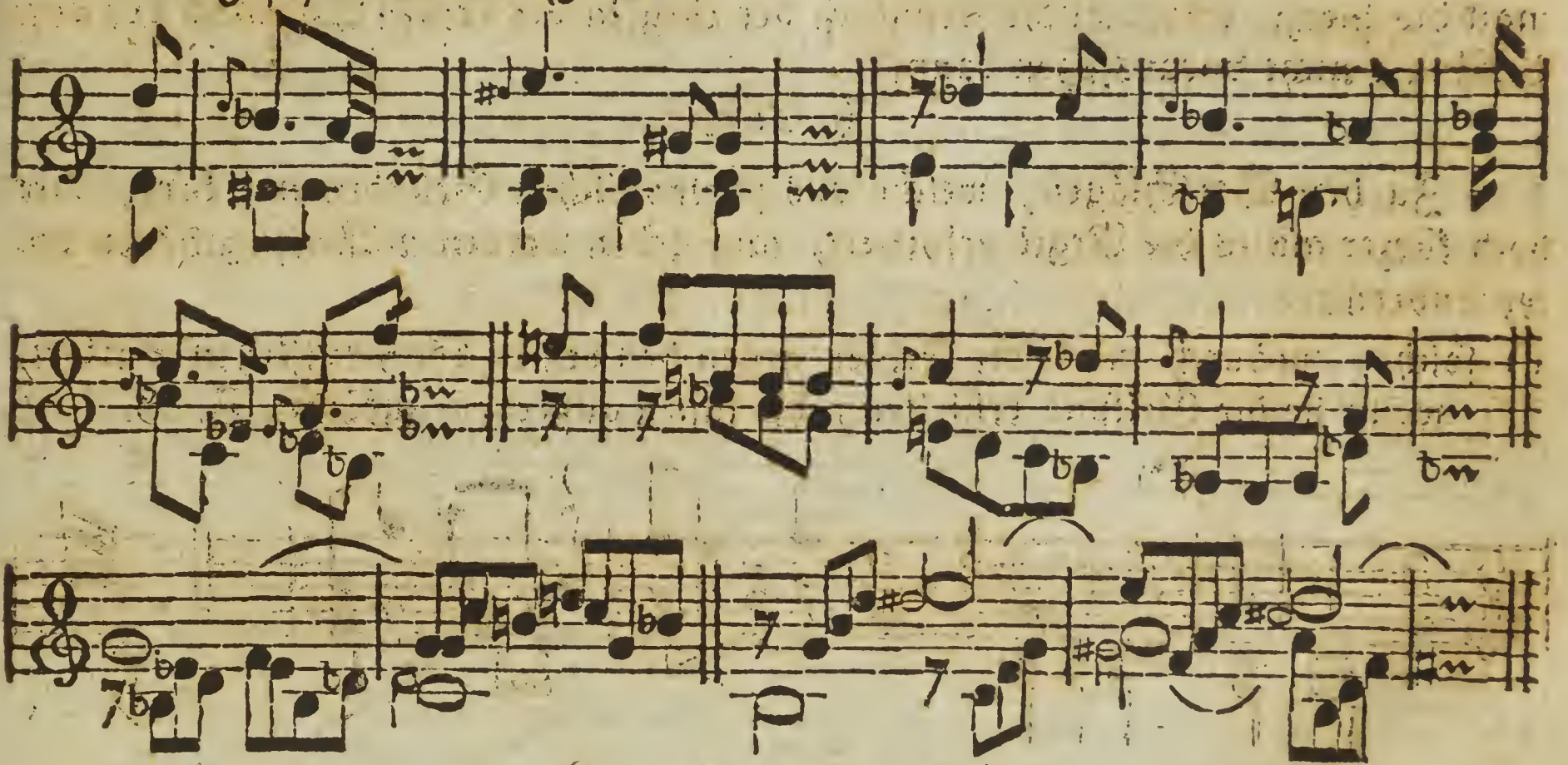
1) solche, wodurch merkliche Fehler gegen den reinen Satz entstehen würden, wenn sie die Geltung erhielten, die ihnen außerdem zukäme. Z. B.



*) Damit man die daraus entstehenden Fehler ꝛc. besser bemerken könne, habe ich die Vorschläge in den obigen Beyspielen so geschrieben, wie sie außer den angezeigten Ursachen eingetheilt werden müßten. Gäbe man ihnen diese vermittelst der kleinen Noten bezeichnete Dauer, so entständen bey a) b) c) d) offenbare, und bey e) f) verdeckte Oktaven, bey g) h) i) k) aber wirkliche, und bey l) m) verdeckte Quinten. In den Beyspielen n) und o) würden die frey eintretenden Septimen eine sehr üble Wirkung thun.



2) solche, die als lange Vorschläge aus verschiedenen Ursachen zu hart und widrig seyn würden. Z. B.



§. 266.

Dies wäre ungefähr das Hauptsächlichste von den Vorschlägen. Die wenigen Fälle, welche etwa noch übrig seyn mögen, wird der Lehrer seinen Schülern gelegentlich bekannt machen. Wer übrigens die Lehre von den Vorschlägen auf sichere Grundsätze und bloß auf wenige Regeln zurück führen kann, der wird sich ein nicht geringes Verdienst um die Lernenden erwerben, wenn er seine Resultate der musikalischen Welt mittheilet.*) Gern will ich alsdann mei-

*) Seit dem ich dieses schrieb hat sich wirklich ein gewisser Schriftsteller gefunden, der „die „bisher noch sehr verworrene Lehre von den Vorschlägen (und zwar beynahe auf einer einzigen Seite) ins Reine gebracht" zu haben — glaubt. Er setzt jedoch dabey voraus, daß alle Kom-

meine Bemerkungen darüber für das, was sie vielleicht schon jetzt sind, nämlich für überflüssig halten.

„Es ist nicht möglich, (schreibt Agricola,) alle und jede Stellen, welche Vorschläge erfordern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkührliches dabey übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers oder Ausführers abhängt ꝛc."

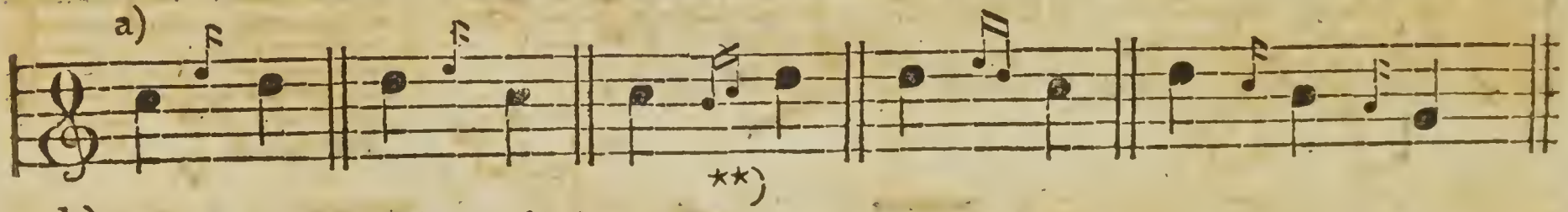
Vierter Abschnitt.

Von den Nachschlägen.

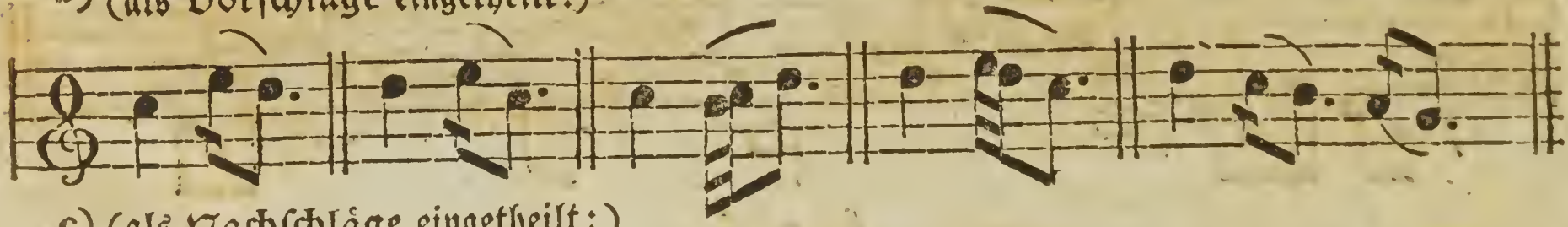
§. 267.

Nachschläge nennt man gewisse durchgehende Töne, die nach der Anm. zu §. 248. allemal in die Zeit der unmittelbar vorhergehenden Note fallen, von welcher sie auch ihre Geltung erhalten. In so fern sind sie gewissermaßen das Gegentheil der Vorschläge. Beyde werden aber häufig mit einander verwechselt, weil man auch die Nachschläge oft durch kleine Noten andeutet,*) und kein Unterscheidungszeichen hinzufügt, wie hier:

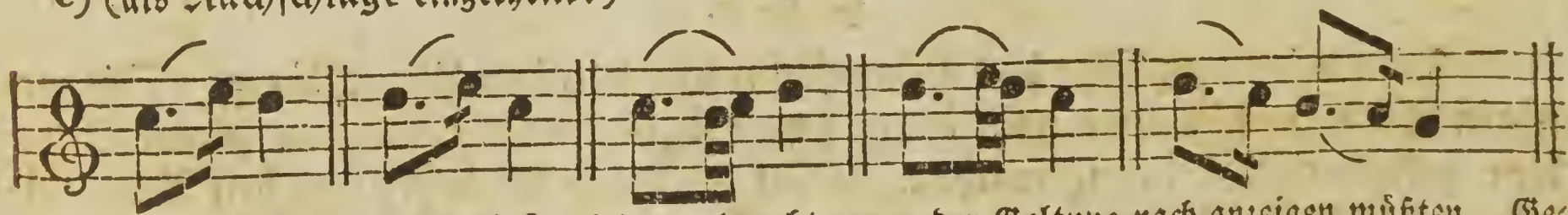
a)



b) (als Vorschläge eingetheilt:)



c) (als Nachschläge eingetheilt:)



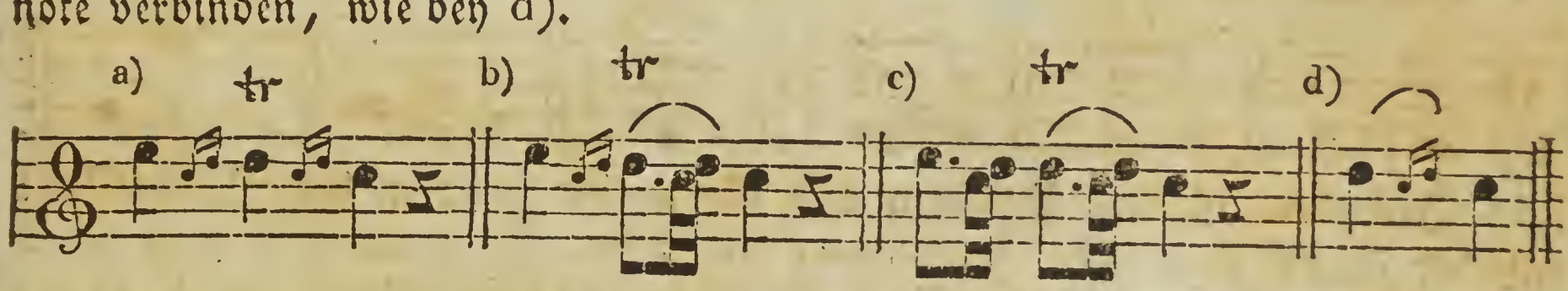
Komponisten die Vorschläge jedesmal recht genau der Geltung nach anzeigen müßten. Geschähe dies aber wirklich — wie es denn allerdings sehr zu wünschen wäre — so ließe sich sodann die jetzt so weitläuftige Lehre von den Vorschlägen freylich ganz bequem auf einigen Seiten vortragen.

*) Diesen Umstand scheint Bach übersehen zu haben; denn er schreibt im ersten Theile seines Versuches ꝛc. S. 52. §. 23. „Alle durch kleine Nötchen angedeutete Manieren (die Vor- „und Nachschläge mit darunter begriffen,) gehören zur folgenden Note, folglich darf niemals „der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden ꝛc."

**) Vorschläge von zwey durch kleine Noten bezeichneten Tönen werden in dem folgenden Kapitel unter eigenen Benennungen vorkommen.

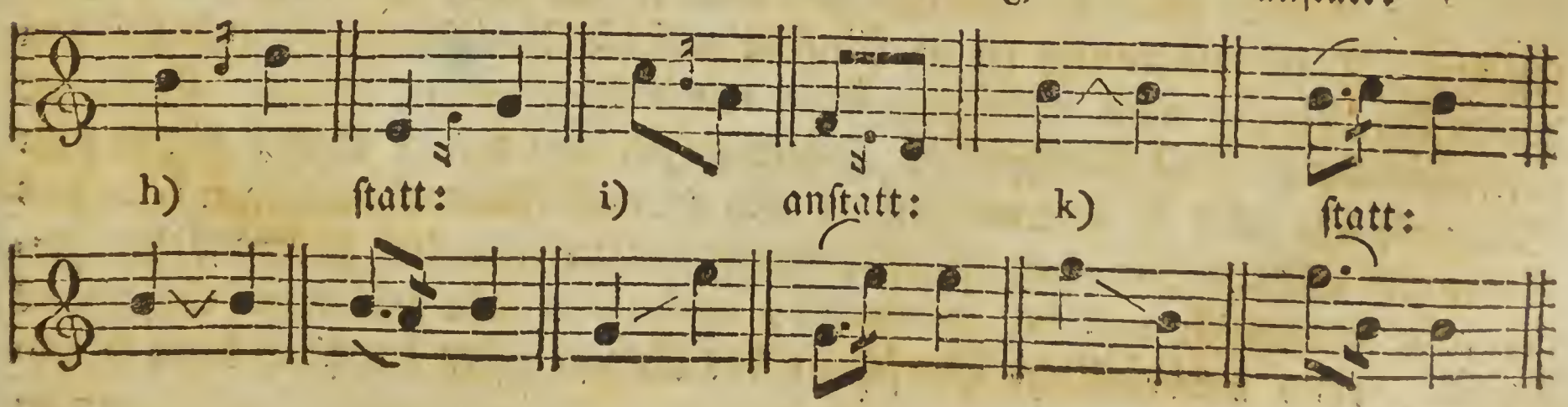
§. 268.

Daß bey dieser zweydeutigen Bezeichnung jeder Spieler immer die gehörige Ausführung sogleich errathen solle, dies ist kaum zu erwarten. Unter andern dürfte dadurch wohl Mancher in dem nachstehenden Beyspiele a) zu einer unrichtigen Eintheilung verleitet werden. Da sich nämlich die sämmtlichen kleinern Noten in diesem mehrmals gedruckten ꝛc. Beyspiele auf die mittlere Hauptnote, nämlich auf das a beziehen sollen, so wird dabey die unter b) angezeigte Eintheilung, folglich nicht die bey c) vorausgesetzt. Und doch würde man die Letztere, bey der so zweydeutigen Bezeichnung, wenigstens dem Ungeübtern eben nicht als einen großen Fehler anrechnen können. Sicherer wäre es daher unstreitig, wenn die Nachschläge in zweifelhaften Fällen durch gewöhnliche Noten bezeichnet und gehörig mit in den Takt eingetheilt würden, wie es denn jetzt auch gewöhnlich geschieht. Sollten aber doch die Nachschläge ebenfalls durch kleinere Noten angedeutet werden, so müßte man diese da, wo eine Verwechselung mit den Vorschlägen zu besorgen wäre, etwa nahe an die vorhergehende Hauptnote setzen, oder diejenigen kleinern Noten, durch welche ein Nachschlag bezeichnet werden soll, vermittelst eines Bogens mit der Hauptnote verbinden, wie bey d).



Einige glauben, die erwähnte Zweydeutigkeit könne dadurch vermieden werden, daß man die Häkchen derjenigen kleinen Noten, welche einen Nachschlag bezeichnen sollen, vorwärts kehrte, wie unten bey e) und f). Allein dieses Kennzeichen findet nur bey den seltenern Nachschlägen von einem einzelnen Nötchen statt, und ist daher nicht allgemein anwendbar.

Ehedem wurden steigende Nachschläge wie bey g), fallende wie bey h), springende aber durch einen schrägen Strich i) und k) angedeutet.

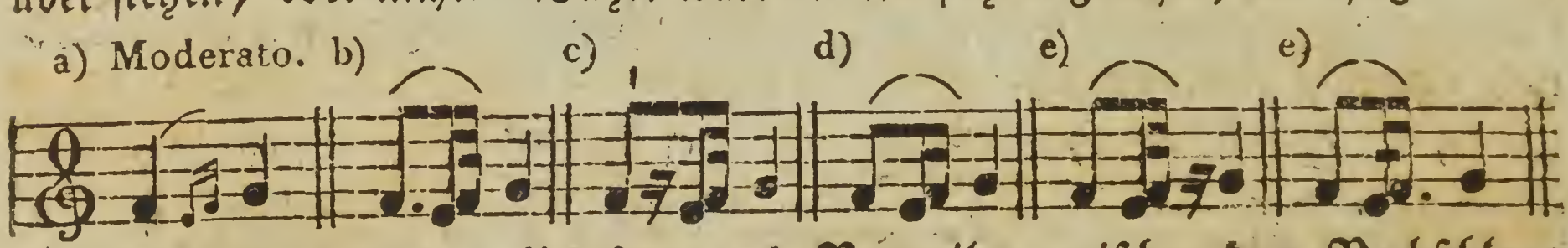


§. 269.

Man pflegt die Nachschläge in zwey Hauptklassen einzutheilen. In die erste gehören die so genannten Nachschläge von **Einer Note**, oder solche, die nur aus einem einzelnen Tone bestehen, und in so fern **einfache** heißen. Die Nachschläge von **zwey Noten** oder die **doppelten** machen die zweyte Klasse aus. Beyspiele von jeder Art sind §. 267. in der ersten Notenzeile enthalten.

§. 270.

Die Nachschläge werden hauptsächlich gebraucht, um dadurch den Gesang zusammenhängender zu machen. Auch bedient man sich derselben häufig bey dem Schlusse eines Trillers. Jeder Nachschlag, er gehöre nun zur ersten oder zur zweyten Klasse, muß erst alsdann, wenn die Geltung der vorhergehenden Hauptnote — in dem Beyspiele a) das erste Viertel — beynahe vorüber ist, folglich nur ganz kurz angegeben, oder gleichsam geschwind nachgeholt, und an die erwähnte Note geschleift werden b), es mag ein Bogen darüber stehen, oder nicht. Daher wäre die Ausführung bey c) unrichtig.

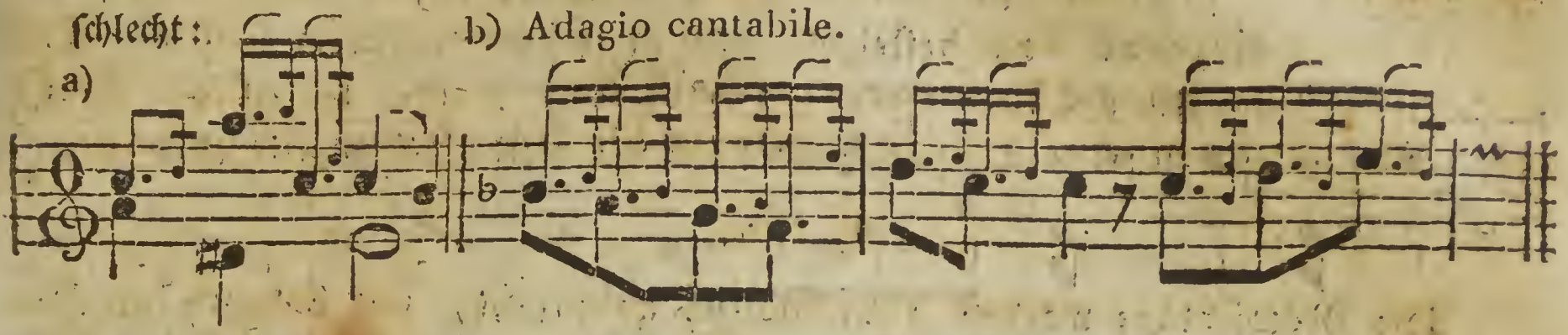


Besonders ist das Pausiren und Verweilen zwischen dem Nachschlage und der darauf folgenden Hauptnote, wie in den Beyspielen e), ganz gegen die Absicht des Komponisten. Noch eher wäre die Eintheilung bey d) in geschwinder Bewegung zulässig. Da übrigens alle Nachschläge ohne Ausnahme in die schlechte Zeit eines Takttheiles, oder Gliedes ꝛc. fallen, so hat man sie verhältnißmäßig schwach vorzutragen. Nur bey dem Nachschlage nach einem Triller kann von dieser Regel eine Ausnahme nöthig werden. (§. 309.)

§. 271.

Ich warnte oben gelegentlich vor dem zu häufigen Gebrauche der Vorschläge. Diese Warnung ist in Hinsicht auf die Nachschläge (vorzüglich von der ersten Klasse) noch nöthiger; denn nur wenige taugen etwas. Entweder entstehen durch diese Nachschläge Fehler gegen den reinen Satz, wie in dem Beyspiele a), oder sie sind wenigstens dem guten Geschmacke entgegen b). Aus diesen und andern Gründen sollten diejenigen Klavierspieler, welche weder hinlängliche Kenntnisse von der Harmonie, noch einen sehr gebildeten Geschmack besitzen, ohne ausdrückliche Vorschrift des Komponisten durchaus keine Nachschlä-

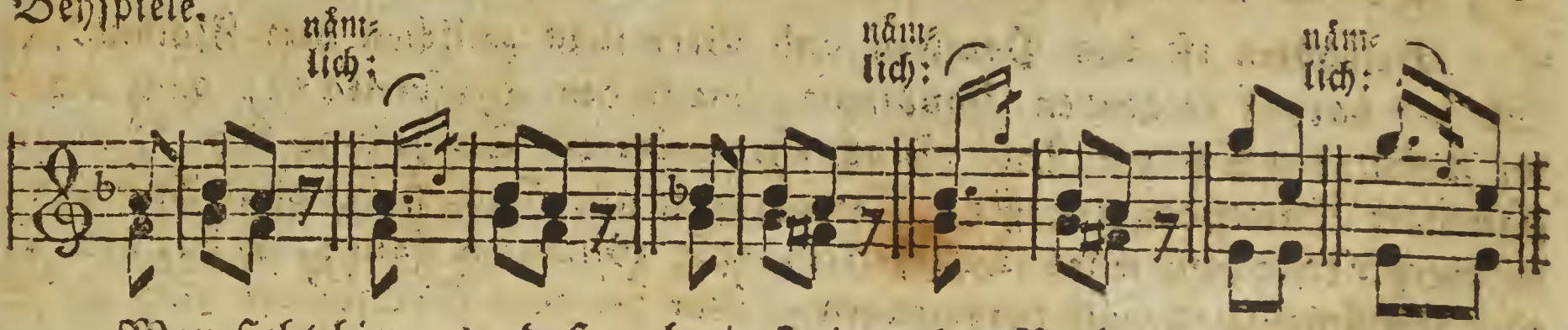
schläge anbringen. Man lasse sich daher bey den folgenden und ähnlichen Stellen, besonders in langsamer Bewegung, nicht durch Beyspiele zu dem willkührlichen Gebrauche solcher Nachschläge verleiten.



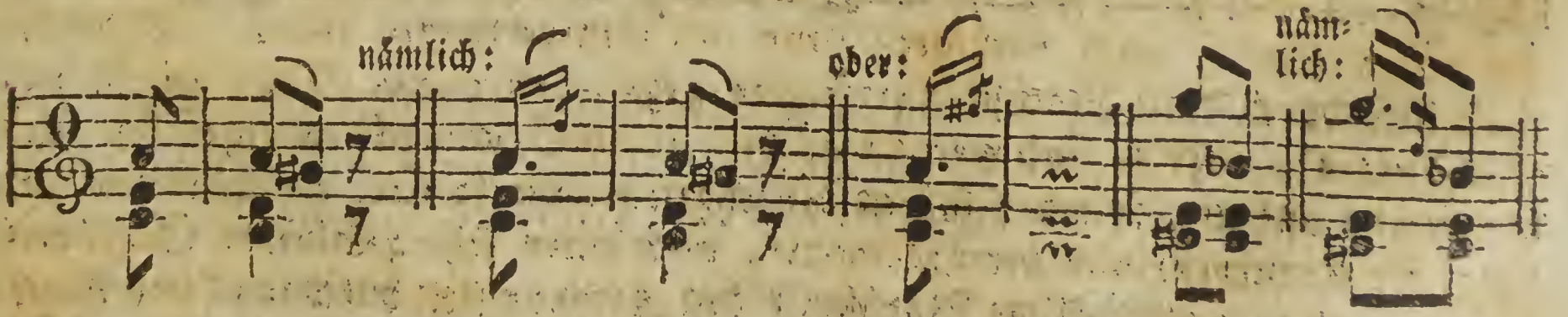
In geschwinder Bewegung, oder wenn das Tonstück einen etwas lebhaften, tändelnden ꝛc. Charakter hat, können diese einfachen Nachschläge bey mehreren absteigenden Sekunden zwar allerdings zulässig seyn; aber von selbst darf sie der Spieler dessen ungeachtet nicht anbringen. Denn will der Komponist solche Nachschläge hinzu gefügt haben, so pflegt er sie gemeiniglich durch Hauptnoten zu bezeichnen.

§. 272.

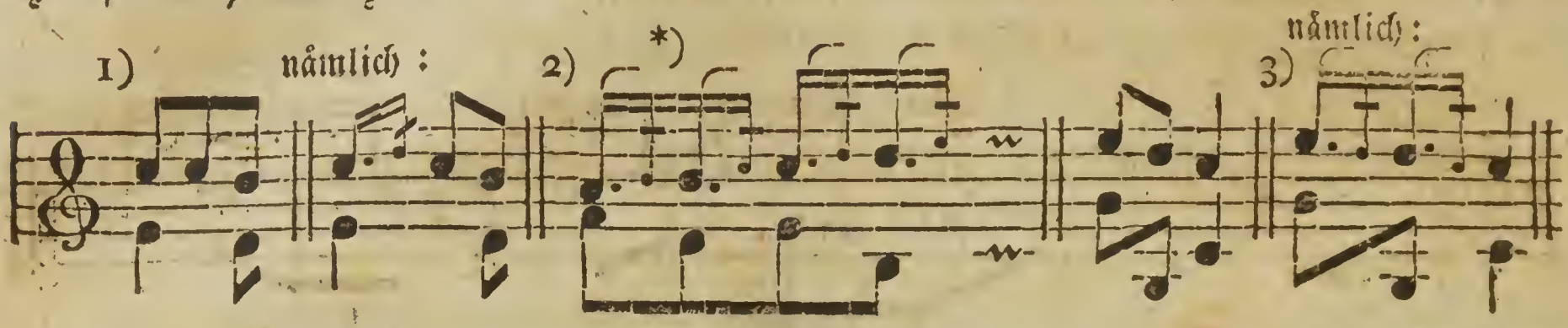
Daß es aber auch Fälle giebt, in welchen der einfache Nachschlag, etwas sparsamer angebracht, in mäßiger und langsamer Bewegung gar wohl statt finden kann, und zur Verzierung des Gesanges dient, davon hier nur einige Beyspiele.



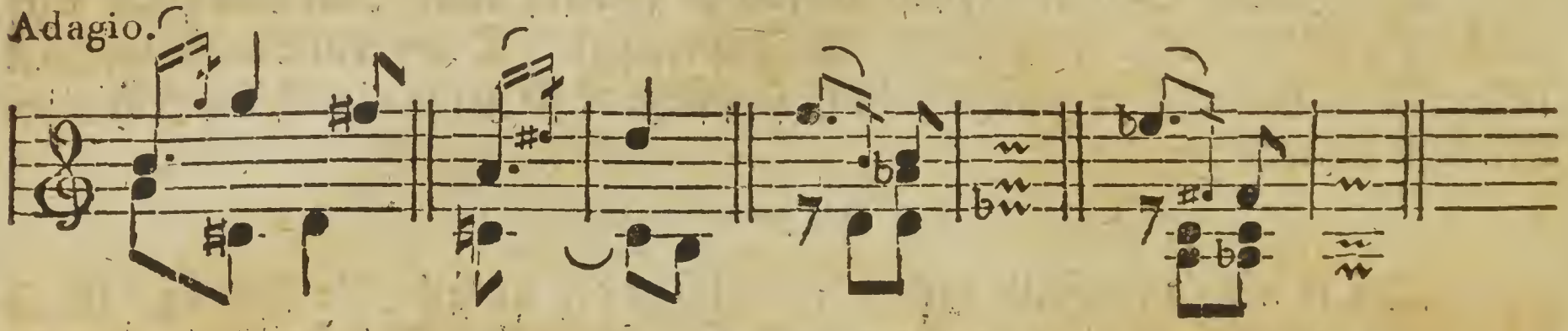
Man sieht hieraus, daß auch ein springender Nachschlag angebracht werden kann, wenn er nämlich zu dem jedesmal dabey zum Grunde liegenden Akkorde gehört, oder eine so genannte harmonische Nebennote ist. Aus dem entgegengesetzten Grunde wären daher die Nachschläge in den folgenden Beyspielen fehlerhaft.



Doch ist ein Nachschlag, welcher nicht zur Harmonie gehört, alsdann erlaubt, wenn er nur Eine Stufe höher oder tiefer steht, als die vorhergehende Hauptnote, wie hier:

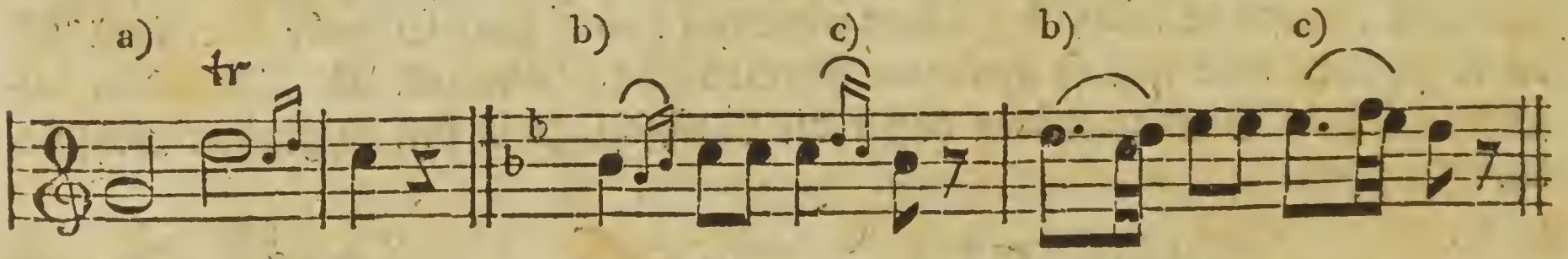


Uebrigens wird auch durch einen springenden Nachschlag der folgende Ton öfter mit guter Wirkung vorausgenommen, (anticipirt,) und dadurch gewissermaßen vorbereitet, wie in den folgenden Beyspielen.



§. 273.

Der doppelte Nachschlag ist vorzüglich nach einem Triller a), nächstdem aber zwischen auf- und absteigenden Sekunden am gebräuchlichsten b) c). Steht von den beyden Hauptnoten, zwischen welche der Nachschlag kommen soll, die zweyte höher, als die erste, so bedient man sich des so genannten **Nachschlages von unten** b). Im entgegengesetzten Falle findet der etwas seltenere **Nachschlag von oben** statt c). Doch wird hierbey eine gemäßigte oder langsame Bewegung vorausgesetzt.



Was der Spieler bey diesen Nachschlägen zu beobachten hat, ist §. 270. gesagt worden. Einige Bemerkungen über den doppelten Nachschlag insbesondere werden schicklicher bey der Lehre von dem Triller vorkommen.

Von

*) Einen solchen aufsteigenden Nachschlag pflegen verschiedene Tonlehrer den Ueberwurf (Ueberschlag) zu nennen; da hingegen ein absteigender Nachschlag, wie in dem Beyspiele 3), bey ihnen der Rückfall (Unterschlag) heißt.

Von den Vor- und Nachschlägen hat Agricola, in Tosi's mehrmahls erwähnter Anleitung ꝛc. sehr ausführlich und lehrreich geschrieben. Auch in Quantzens Versuch ꝛc. und in Hillers Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange befinden sich verschiedene gute Bemerkungen darüber. Bachs Versuch brauche ich auch in dieser Hinsicht nicht erst zu empfehlen: denn er ist den Klavierspielern ohnehin schon als eines der vorzüglichsten Lehrbücher bekannt.

Sechstes Kapitel.

Von den wesentlichen Manieren.

Erster Abschnitt.

Von den Manieren überhaupt.

§. 274.

Unter **Manieren** versteht man gewisse größere oder kleinere Verzierungen simpler Töne. Der Nutzen dieser Manieren ist mannigfaltig. Sie tragen ein Merkliches zur Verschönerung der Melodie bey; sie beleben den Gesang, und machen ihn zusammenhängender; sie unterhalten die Aufmerksamkeit; sie geben den Tönen, bey welchen sie angebracht werden, mehr Nachdruck; sie verstärken den Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen; sie bringen, außer der nöthigen Mannigfaltigkeit, gleichsam Licht und Schatten in ein Tonstück u. dgl. m.

§. 275.

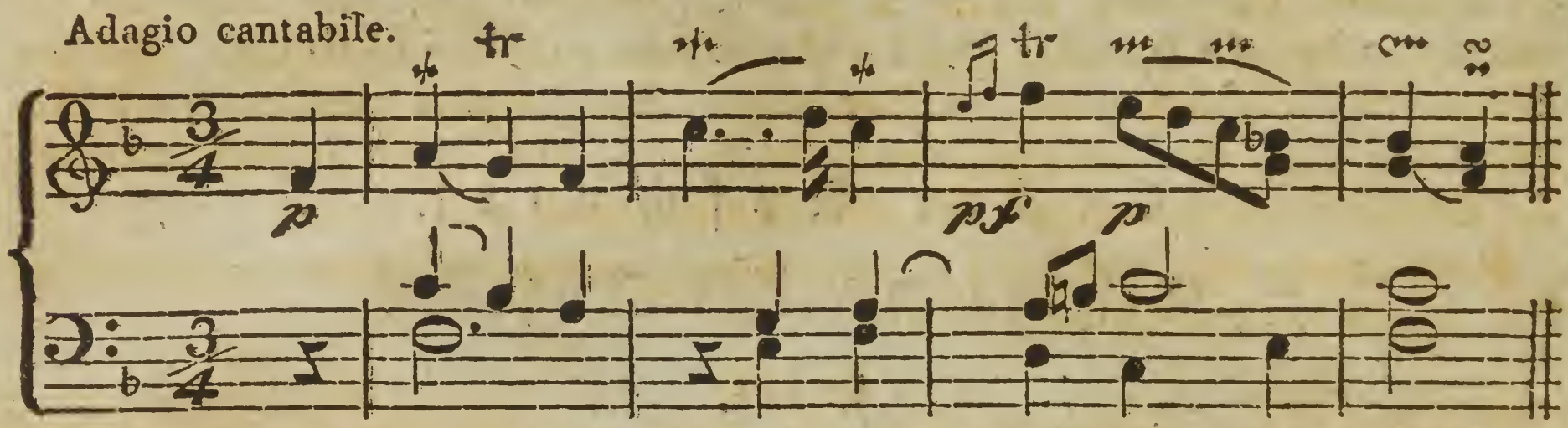
Die Nothwendigkeit der Manieren weitläuftig zu erweisen, halte ich für überflüssig, da der Nutzen derselben so einleuchtend ist, daß ihn nicht leicht jemand verkennen wird. Besonders sind bey dem gegenwärtigen Geschmacke die Manieren ein sehr nöthiges Bedürfniß geworden. Denn man weiß aus der Erfahrung, daß manches vortreffliche Tonstück merklich verliert, vielleicht nur die halbe Wirkung thut, wenn es ohne alle Manieren (die Vorschläge mit darunter begriffen) gespielt wird; da hingegen eine sehr mittelmäßige Arbeit durch gut gewählte Manieren ungemein gehoben werden kann.

Sollte sich jemand von der Nothwendigkeit der Manieren nicht überzeugt finden, der höre ein Adagio von Bach, Haydn, Häßler, Mozart, Wolf ꝛc. mit den

vorgeschriebenen Manieren, alsdann aber ohne dieselben. Im letztern Falle wird er bey mehreren Stellen eine gewisse Leere bemerken.

§. 276.

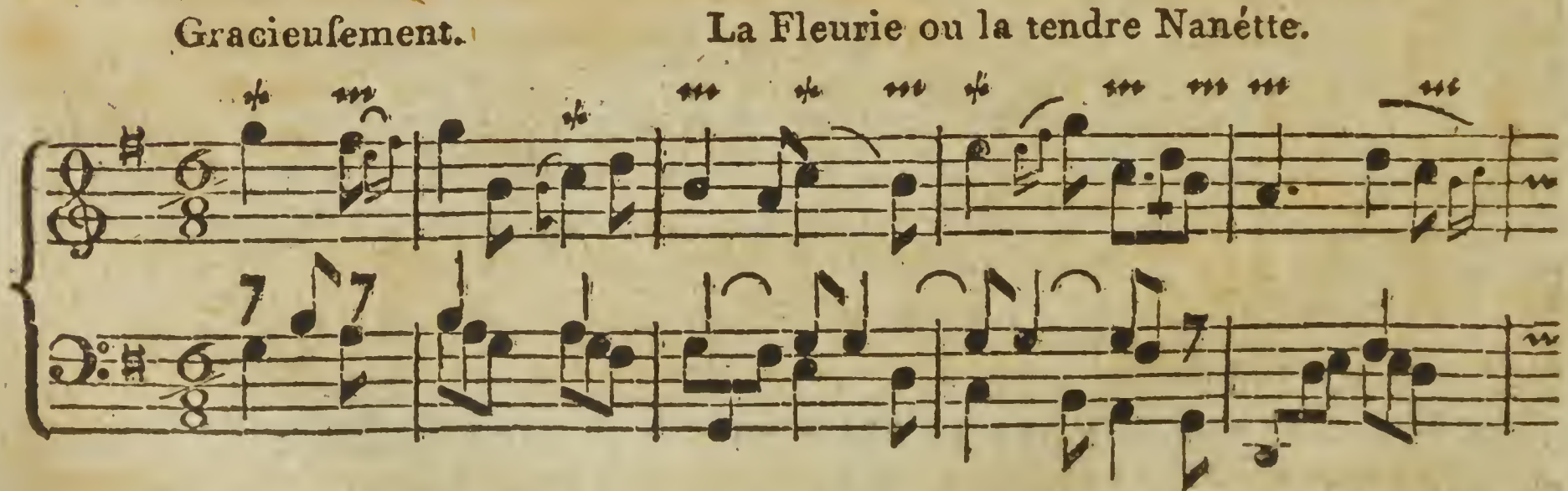
Wenn ich nur eben den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren empfahl, so muß ich nun auch vor überhäuften und ohne Auswahl angebrachten Manieren warnen. Ein einziges Beyspiel wird hinreichend seyn, jeden nicht ganz Geschmacklosen zu überzeugen, daß zu viele Manieren eine sehr widrige Wirkung thun. Man spiele in dieser Absicht die folgenden Takte zuerst ganz simpel, alsdann aber mit den vorgeschriebenen Manieren.



Wie ekelhaft. — Und doch hört man nur allzu oft die rührendsten Stücke so geschmacklos hertrillern. Wer nicht fühlt, daß in dem obigen Beyspiele ein schöner singender Ton ungleich mehr Wirkung thut, als die Ausführung mit den angedeuteten Manieren, dem ist weiter nicht zu rathen.*)

§. 277.

*) Daß aber verschiedene ältere, übrigens zum Theil sehr gute, Tonsetzer selbst ihre Kompositionen mit Manieren überhäuften, davon rücke ich hier zum Beweise nur Ein Beyspiel, nämlich den Anfang eines Tonstückes ein, welches sich in den 1713. zu Paris gestochenen Werken von *Couperin* befindet.



Zu diesem unleugbar überhäuften Gebrauche der Manieren gab wohl hauptsächlich dies die Veranlassung, daß ehedem verhältnißmäßig nur wenige Passagen ꝛc. üblich waren, und folglich mehrere länger auszuhaltende Töne vorkamen. Um nun ein oder das andere Tonstück überhaupt lebhafter (brillanter) zu machen, wurden darin bey den mattern Stellen öfter

Man

§. 277.

Daß die Manieren nicht bloß ein Werk der Kunst sind, sondern oft durch die Empfindung selbst an die Hand gegeben werden, dies hat schon Sulzer angemerkt. Aber freylich wird hierbey ein richtiges Gefühl vorausgesetzt. Demjenigen, welcher z. B. das obige Adagio mit den bezeichneten Manieren überhäufte, würde man wohl schwerlich ein richtiges Gefühl zugestehen können. — Das Verweilen bey einem wichtigen Tone, der leichte, gleichsam vorbey eilende, Vortrag bey unbedeutenden Noten, die jedem Affekte angemessene, aber unmöglich immer genau zu bestimmende Modifikation des Tones, und ähnliche Behandlungsarten, können in gewisser Rücksicht gar wohl Manieren genannt werden; sie sind aber bloß die Sache eines richtigen Gefühles. Hat der Spieler dieses Gefühl nicht, so ist er zu bedauern; denn er wird durch alle Regeln, die man ihm etwa hierüber geben könnte, nicht dahin gebracht werden, ein Tonstück vollkommen gut und gleichsam sprechend vorzutragen.

Einige Winke über diese, aus der Empfindung entstehende, Manieren werden im Kapitel von dem Vortrage folgen.

§. 278.

Man pflegt gewöhnlich alle Manieren in zwey Hauptklassen einzutheilen. Diejenigen Manieren, die ihre eigenen Benennungen haben, z. B. der Triller, der Doppelschlag u. s. w. heißen **wesentliche**. Sie gehören in die erste Klasse, und werden gemeiniglich von dem Komponisten selbst angedeutet.

Außer diesen wesentlichen Manieren giebt es noch größere Verzierungen, die zwar zuweilen ebenfalls von dem Komponisten selbst vorgeschrieben, öfter aber auch von dem Spieler erfunden werden. Sie bestehen mit unter aus vielen Tönen, Figuren, Läufern ꝛc. und machen die zweyte Hauptklasse aus. Da diese Manieren nicht, wie der Triller, der Doppelschlag u. a. m. bloß auf gewisse Töne eingeschränkt sind, sondern von der Willkühr des Komponisten oder des Spielers abhängen: so hat man sie **zufällige Manieren** oder **willkührliche Verzierungen** genannt.

In dem gegenwärtigen Kapitel schränke ich mich bloß auf die Manieren der ersten Hauptklasse ein. Diese zerfällt wieder in zwey Abtheilungen. Zur ersten Abtheilung gehören diejenigen wesentlichen Manieren, welche durch zwey oder

Manieren angebracht; vorzüglich aber suchte man durch Triller u. dgl. auf Klavierinstrumenten (§. 10.) die längern Töne bis zur vorgeschriebenen Dauer derselben zu unterhalten. Nach und nach gewöhnten sich dadurch die Komponisten und Ausführer so an den Gebrauch der Manieren, daß auch — wie in dem obigen Beyspiele — kürzere Noten nicht immer damit verschont blieben. Selbst C. P. E. Bach ist, dünkt mich, in seinen meisterhaften Kompositionen mit den Manieren hin und wieder noch ziemlich verschwenderisch gewesen.

oder drey kleine Noten angedeutet werden. Die Manieren der zweyten Abtheilung haben ihre bestimmten Zeichen, z. B. tr, ~~~, ∞ u. dgl.

§. 279.

Da die wesentlichen Manieren in den meisten Tonstücken für das Klavier vorgeschrieben sind, so kommt es hierbey vorzüglich auf die richtige Ausführung derselben an. Diese zu lehren ist daher meine Hauptabsicht in dem gegenwärtigen Kapitel; indessen werde ich doch gelegentlich mit anmerken, wo diese oder jene Manier ins besondere statt finden kann, im Fall sie der Komponist oder der Notenschreiber ꝛc. nicht gehörig angezeigt hat. Was bey dem willkührlichen Gebrauche der wesentlichen Manieren im Allgemeinen zu beobachten ist, das folgt sogleich.

§. 280.

1) Man sey überhaupt nicht verschwenderisch mit den Manieren, am wenigsten aber in Tonstücken, die den Charakter der Traurigkeit, des Schmerzes, der Schwermuth, des Ernstes, der Unschuld, Naivität, Sanftmuth, Zufriedenheit ꝛc. haben; denn oft wird in solchen Fällen durch eine einzige, zur Unzeit angebrachte, Manier die abgezielte Wirkung merklich geschwächt.

2) Man wähle Manieren, welche dem Charakter des Stückes angemessen sind. In einem Largo mesto z. B. würden viele Triller, Mordenten, Schneller u. dgl. zweckwidrig seyn, oder doch nicht die beste Wirkung thun; da hingegen ein punktirter Anschlag, ein Schleifer, Vorschlag ꝛc. hierbey dem Charakter ungleich besser entspricht.

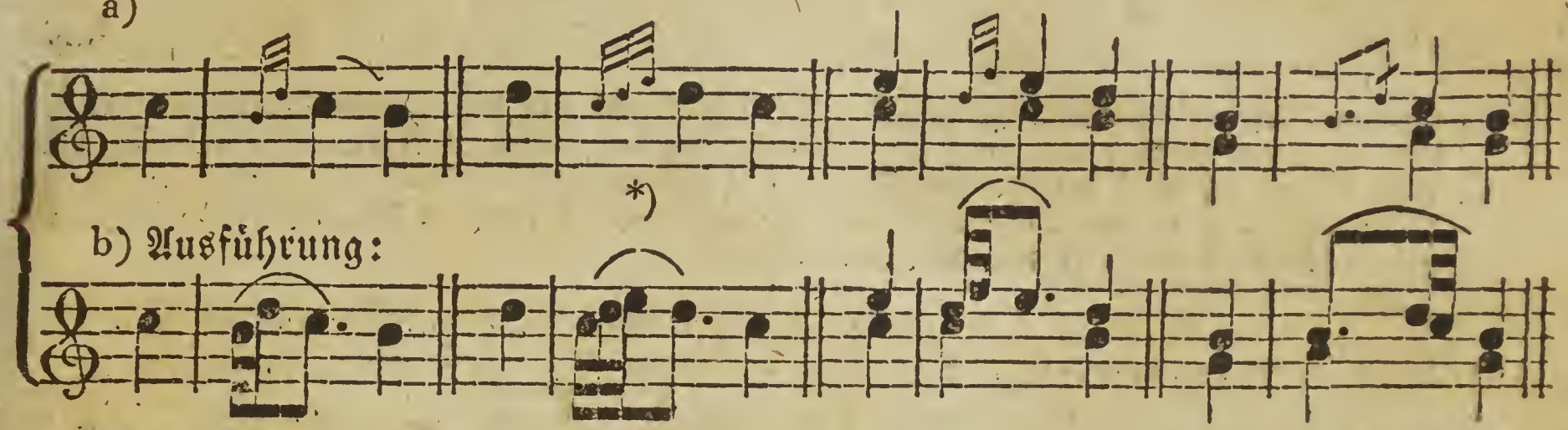
3) Man richte sich in Ansehung der geschwindern oder langsamern Ausführung der Manieren, wenigstens in einem gewissen Grade, nach dem Charakter und der mehr oder weniger lebhaften Bewegung eines Tonstückes. Im Allegro z. B. muß der Triller etwas geschwinder geschlagen werden, als im Adagio. Eben so erfordert der punktirte Schleifer, der Anschlag ꝛc. eine dem Charakter gemäße geschwindere oder langsamere Ausführung.

4) Man wechsele, um die allzu große Einförmigkeit zu vermeiden, mit verschiedenen Manieren ab. Doch versteht es sich, daß man auch in dieser Rücksicht eine dem herrschenden Charakter entsprechende Auswahl treffen muß. Nächstdem hat man sich dabey noch überdies, wenigstens einigermaßen, nach der Länge (Geltung) der Noten zu richten; d. h. bey längern Noten ist eine größere Manier mehrentheils zweckmäßiger, als bey kürzern.

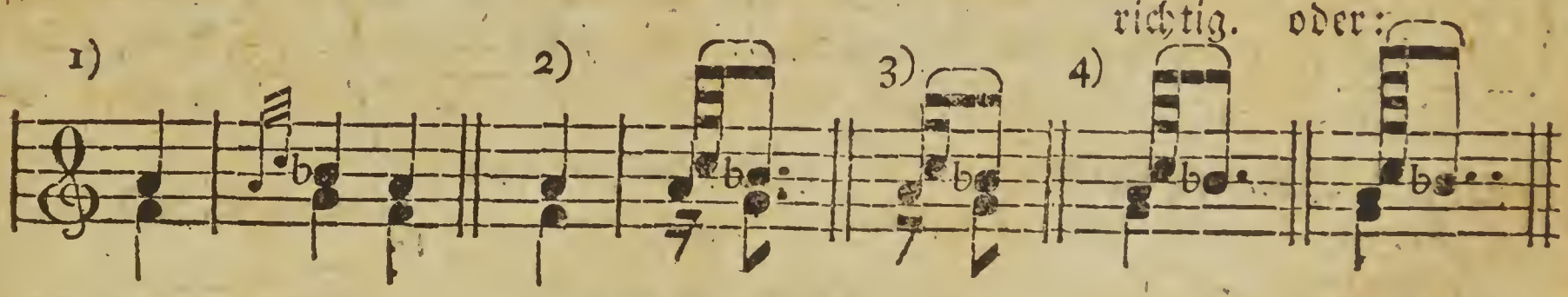
§. 281.

Alle durch kleinere Noten angedeutete wesentliche Manieren, (nur die S. 262. ff. erwähnten Nachschläge und eine gewisse Art des Doppelschlages ausgenommen,) erhalten ihre Dauer ꝛc., wie die Vorschläge, von der jedesmal unmittelbar darauf folgenden Note. Daher dürfen diese Manieren auch nicht eher eintreten, bis an ihrer Stelle der durch die Hauptnote bezeichnete Ton selbst eintreten würde, wie die bey b) bemerkte Ausführung zeigt. Auch werden die Manieren größtentheils an ihre Hauptnote geschleift.

a)



Hierbey warne ich noch vor der ziemlich gewöhnlichen, aber unrichtigen Ausführung bey 2) und 3). Alles, was ich im 216ten Paragraphen von dem Pausiren der zweyten Stimme gesagt habe, das paßt, mit gehörigen Abänderungen, ebenfalls auf die durch kleine Noten angedeuteten Manieren, und kann also zu einer nähern Erklärung hierüber dienen.

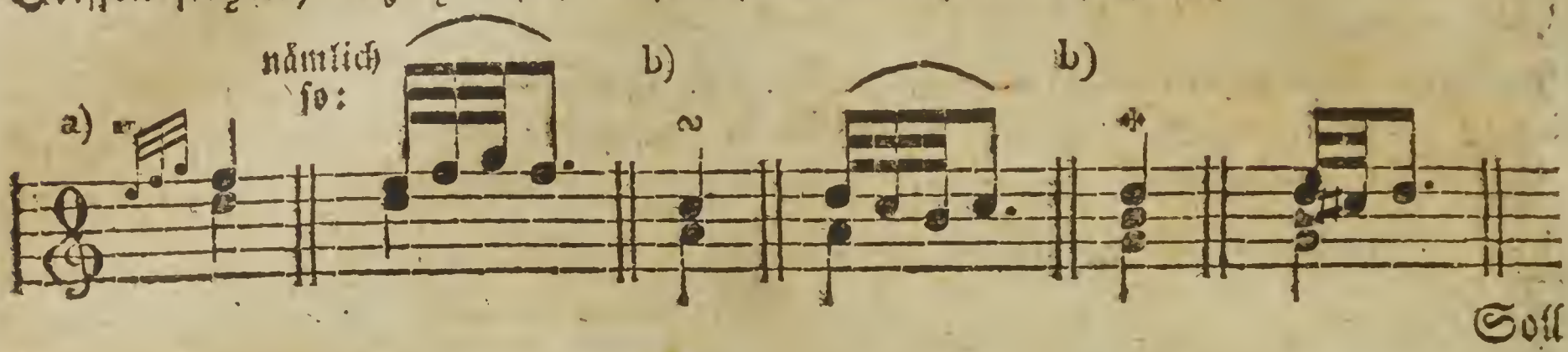


§. 282.

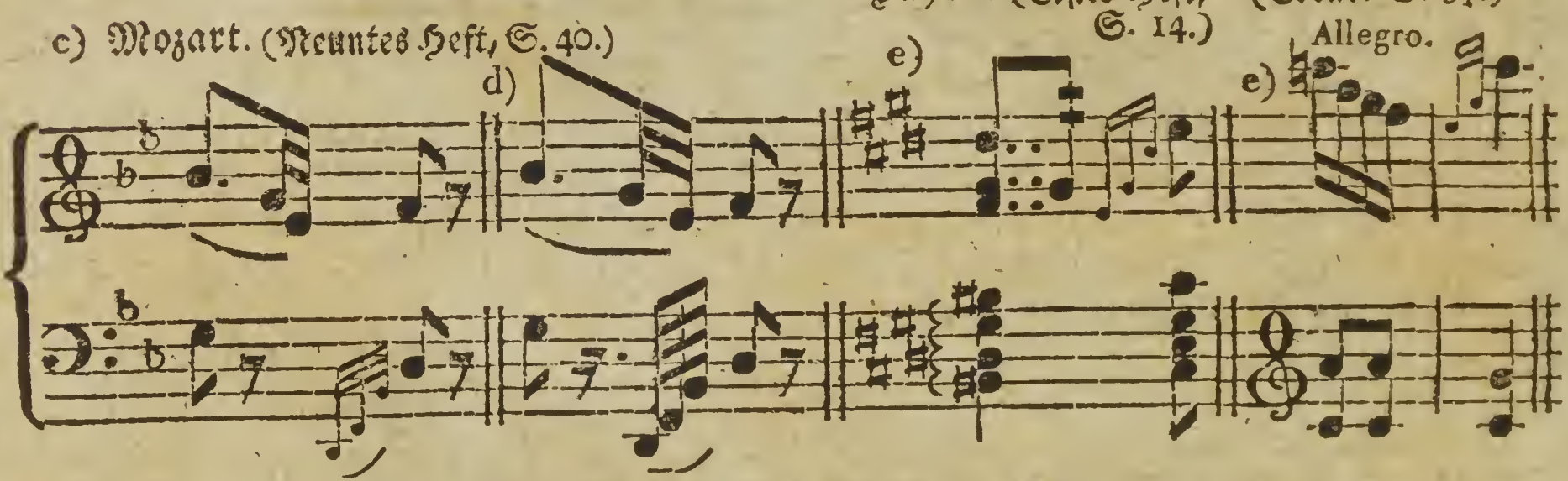
*) Milchmeyer läßt nicht nur die kurzen Vorschläge, sondern auch diese und andere durch kleine Noten bezeichneten wesentlichen Manieren und gebrochenen Akkorde, wie die Nachschläge, noch in der Zeit der jedesmal vorhergehenden Note oder Pause eintreten. (Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 38.) Daraus würde aber nicht selten eine Härte, oder — wenn man lieber will — eine Art von Mißharmonie entstehen. Dies wäre unter andern der Fall in dem folgenden Beyspiele c), wo schon zu dem gebrochenen Akkorde (b g es) der durch kleine Noten angedeutete Sextenakkord von D einträte, ungefähr wie bey d). Ebendasselbe gilt, unter veränderten Umständen, von den Beyspielen e), und von sehr vielen andern Stellen in den Werken älterer und neuerer Komponisten. In dem Beyspiele f) würden sogar offenbare Oktaven entstehen, wenn man den Schleifer von drey Tönen noch mit in dem vorhergehenden Takte spielte. Das Letztere kann daher wohl schwerlich Mozarts Meinung gewesen seyn. (Zur Ersparung einer Notenzeile habe ich den Baß in diesem Beyspiele um eine Oktave höher versetzt.) Ueberdies wäre auch die von Milchmeyern verlangte Ausführung öfter gar nicht einmal möglich. Denn wer könnte wohl in den Beyspielen g) und h) die vorgeschriebenen wesentlichen Manieren und gebrochenen Akkorde noch mit in der Zeit der unmittelbar vorhergehenden Noten spielen? Auch sieht man aus dem beygefügten forte in dem letz-

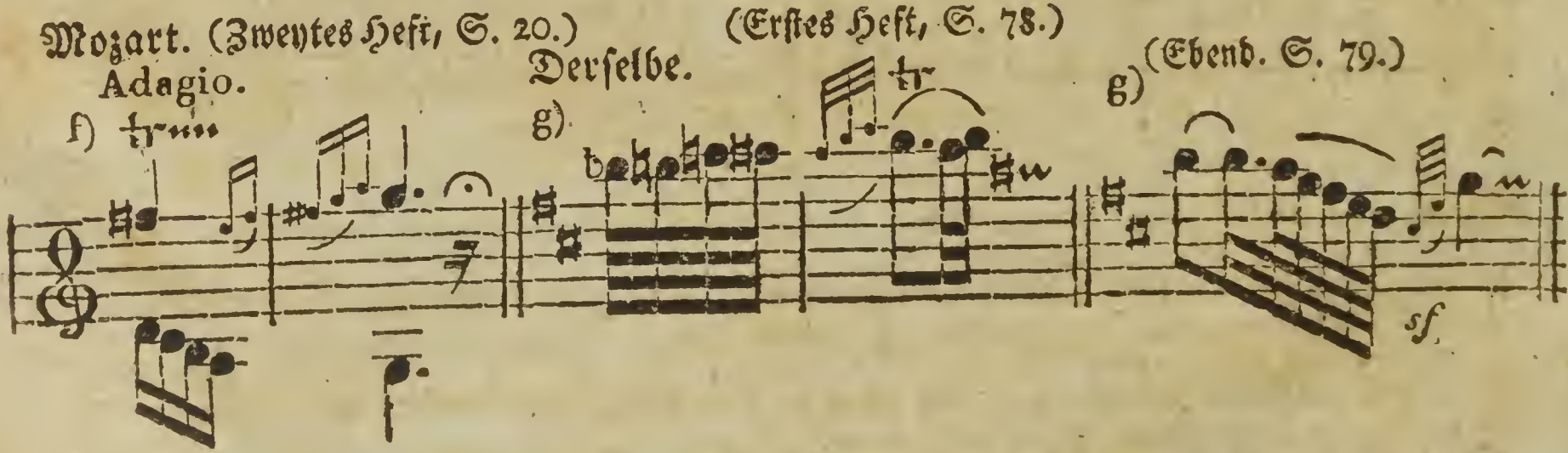
§. 282.

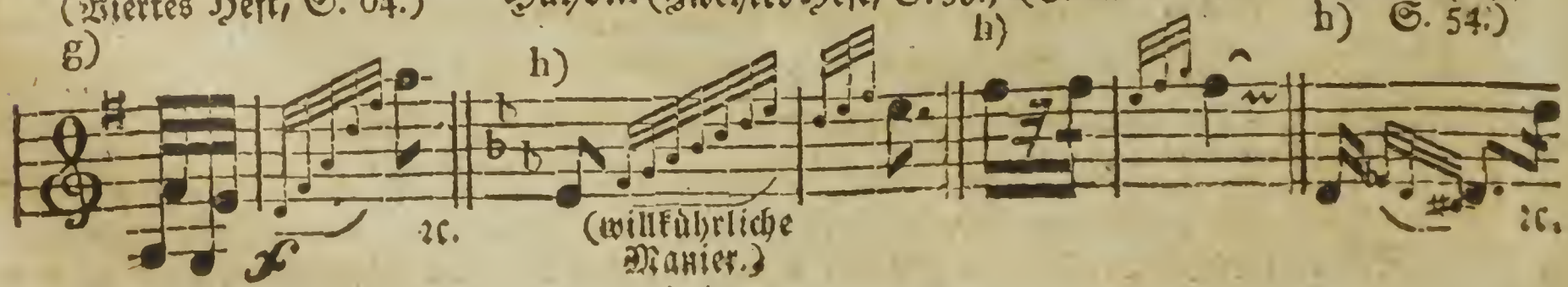
Die Manieren, welche vor a) oder über b) zwey- und mehrstimmigen Griffen stehen, beziehen sich bloß auf die Oberstimme, z. B.



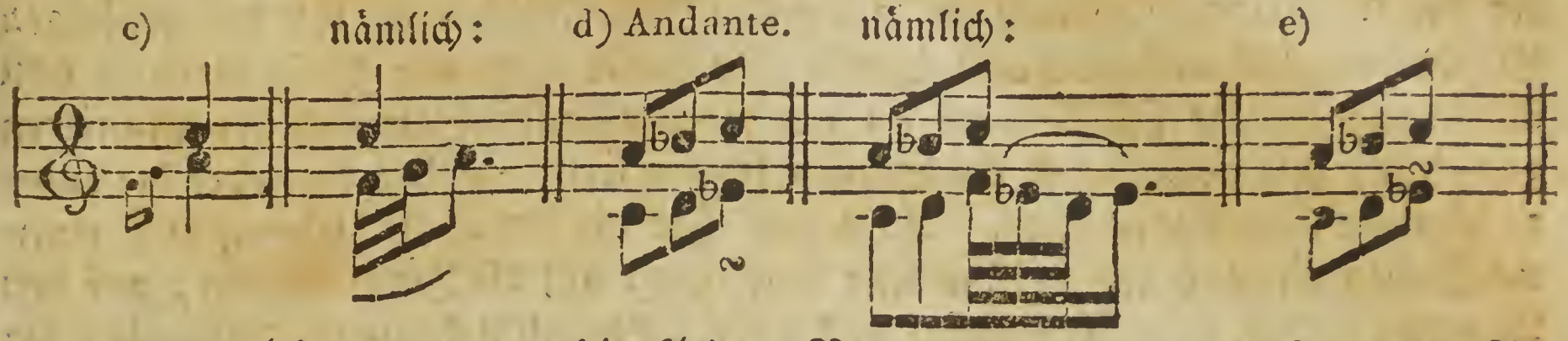
letztern Beyspiele g) augenscheinlich, daß das d erst auf dem guten Takttheile eintreten soll. — Mich dünkt, dies wird zur Widerlegung des gedachten Lehrsatzes hinlänglich seyn; sonst könnte ich noch verschiedene Fragen dagegen aufwerfen. Daß aber Bach, Agricola, Marpurg und andere Tonlehrer diese Manieren ꝛc. in der Zeit der folgenden Noten ausgeführt haben wollen, ist ohnehin schon bekannt.



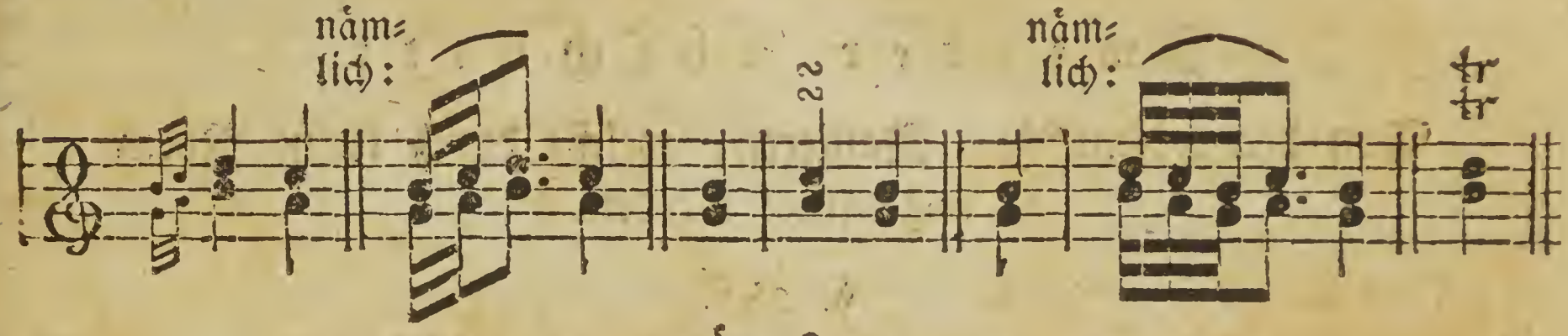




Soll aber die Manier in der tiefern Stimme angebracht werden, so sind die kleinen Noten abwärts gestrichen c), oder das Zeichen der Manier steht unter der tiefern Note d), allenfalls auch über derselben e) u. s. w.



Nur alsdann, wenn die kleinen Noten, oder an deren Stelle die Zeichen, gedoppelt über einander stehen, soll die Manier in beyden Stimmen zugleich angebracht werden. Z. B.



§. 283.

Die wesentlichen Versetzungszeichen beziehen sich nicht bloß auf die Noten, sondern auch zugleich auf die Manieren. Wenn also in D dur ein Triller auf der Stufe e vorkommt, so muß zum höhern Tone dieser Manier, ohne weitere Andeutung, fis genommen werden u. s. w. Soll der Spieler hiervon abweichen, so wird dies entweder durch ein ♮ ausdrücklich angezeigt, oder es können andere Gründe vorhanden seyn, welche diese Abweichung nöthig machen. Hiervon bey vorkommenden Fällen ausführlicher.

§. 284.

Manche Lehrer lassen ihre Schüler eine geraume Zeit hindurch, oft wohl Jahre lang, die ihnen aufgegebenen Stücke ohne die vorgeschriebenen Manieren spielen. Dies halte ich aber nicht für rathsam; denn man weiß, wie viele Uebung verschiedene Manieren erfordern, ehe sie nur leidlich herausgebracht werden. Wenn soll nun der Schüler diese Uebung anfangen? Etwa erst alsdann, wenn er schon eine ziemliche Fertigkeit im Notenlesen hat? Das möchte ungefähr im dritten, und bey vielem Fleiße ꝛc. höchstens im zweyten Jahre der Fall seyn. Soll denn aber der Lernende alsdann erst seinen Geschmack zu bilden suchen, wenn er ihn durch steifes Spielen schon halb verdorben hat?

Ich sollte meinen, es sey besser, wenn man ihn wenigstens die leichtern Manieren bald üben ließe. Daß dies aber nicht sogleich in den ersten Stunden zu geschehen braucht, versteht sich von selbst.*) Bringt auch der Schüler die schwerern Manieren in dem ersten Jahre noch nicht mit der gehörigen Geschwindigkeit und Schärfe heraus, so hat er doch von dieser Uebung den Vortheil, daß er sich dadurch an den zweckmäßigen Gebrauch der Manieren gewöhnt, und gelegentlich die Stellen kennen lernt, wobey eine oder die andere Manier statt finden kann. Außerdem hat die erwähnte Uebung auch einen merklichen Einfluß auf verschiedene Passagen, auf die Fingersetzung, auf den Vortrag u. dgl. m. Aus diesen und andern Gründen rathe ich nochmals, die Manieren fleißig üben zu lassen.

Zweyter Abschnitt.

Von den wesentlichen Manieren, welche durch kleine Noten angedeutet werden.

§. 285.

Von dem Anschlage, (Doppelvorschlage.)

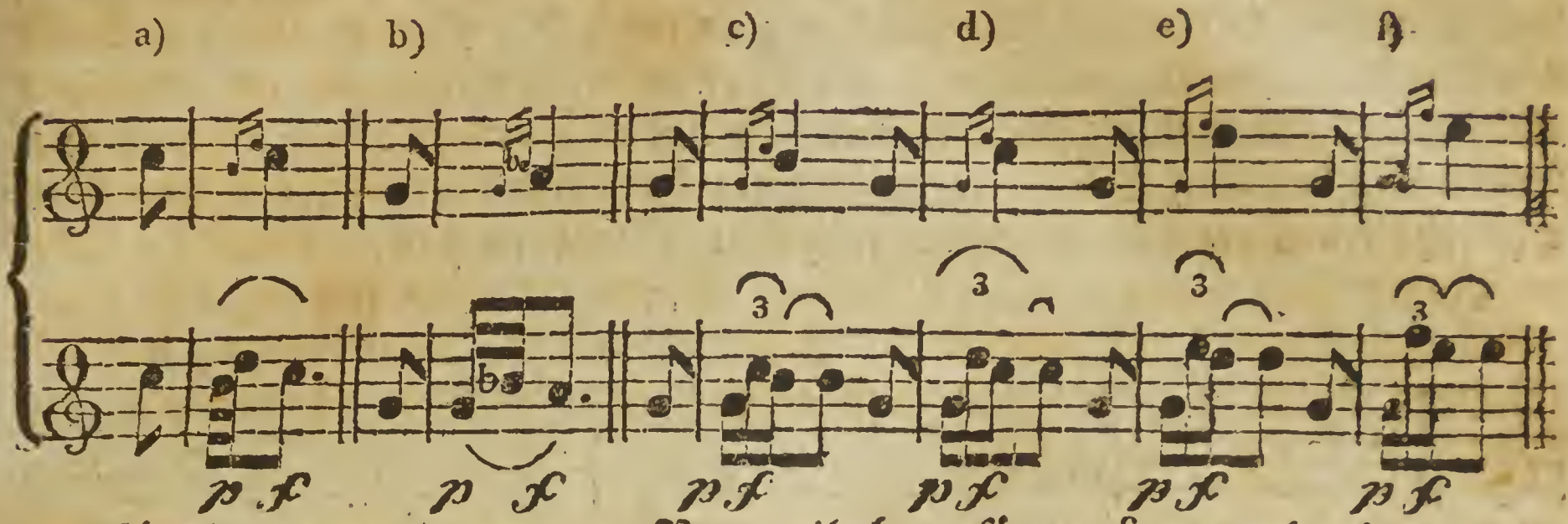
Wenn vor einer Hauptnote zwey Vorschläge, einer von unten und der andere von oben, unmittelbar nach einander angebracht oder zusammen gesetzt werden, so heißt die daraus entstandene Manier der **Anschlag**, welchen verschiedene Tonlehrer, in Rücksicht seiner Bestandtheile, nicht unschicklich den **Doppelvorschlag** nennen. Man gebraucht ihn auf zweyerley Art, nämlich **kurz** und **lang**. Im ersten Falle wird er gewöhnlich der **unpunktirte**, oder wenn keine Verwechselung zu besorgen ist, auch nur schlechthin der Anschlag genannt. Auf die zweyte Art gebraucht, heißt er der **punktirte** oder **verlängerte**.

§. 286.

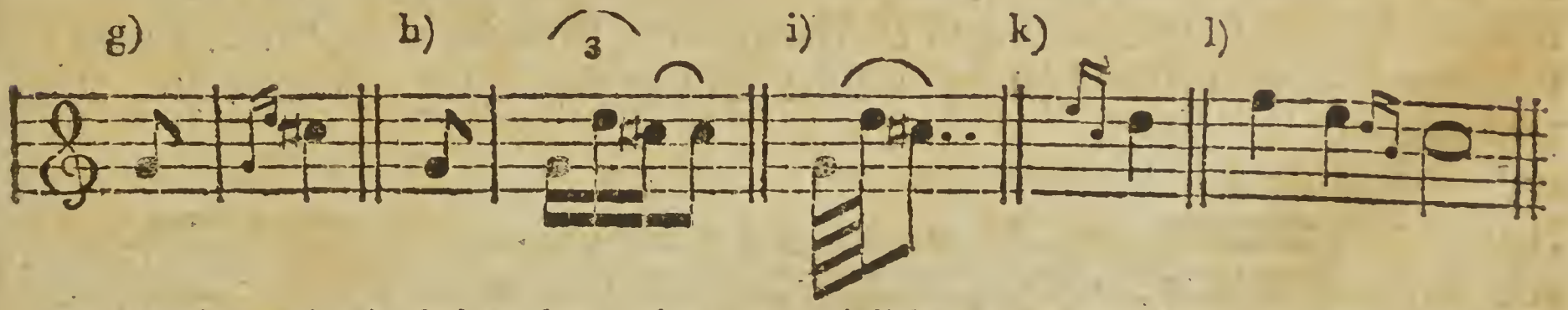
Der **kurze** oder **unpunktirte** Anschlag besteht am gewöhnlichsten aus dem nächsten Tone unter und über der (folgenden) Hauptnote a); wenigstens bleibt der zweyte oder höhere Vorschlag immer unverändert, nämlich die Sekunde von dem darauf folgenden Tone. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich. Denn zuweilen wird bey dieser Manier die vorhergehende Hauptnote wiederholt b); daher entsteht in solchen Fällen

*) Wiewohl ich wenigstens den Triller bald anfangs üben lassen würde. (§. 303.)

len ein Anschlag, dessen beyde Töne sich wie eine Quarte, Quinte ꝛc. zu einander verhalten c) d) e) f).



Aus dem unter der zweyten Notenzeile beygefügten forte und piano sieht man, daß dieser (kurze) Anschlag, nach Bachs, Agricola's, L. Mozarts, Hillers ꝛc. Behauptung, schwächer vorgetragen werden soll, als die folgende Hauptnote.*) Die geschwindere oder etwas langsamere Ausführung dieser Manier hängt größtentheils von dem Standorte der ersten kleinen Note ab. Steht diese nur Eine Stufe tiefer, als die folgende Hauptnote, so wird der Anschlag immer unverändert, nämlich geschwind gespielt. Etwas langsamer führt man diese Manier aus, wenn die erste kleine Note, wie bey c) d) e) und f), mehrere Stufen tiefer steht, als die darauf folgende Hauptnote. Da diese letztern Anschläge am gewöhnlichsten über ziemlich langen Noten vorkommen, so braucht man sich dabey nicht zu übereilen. Daher wäre die Eintheilung hier bey h) in der Regel besser, als die bey i).



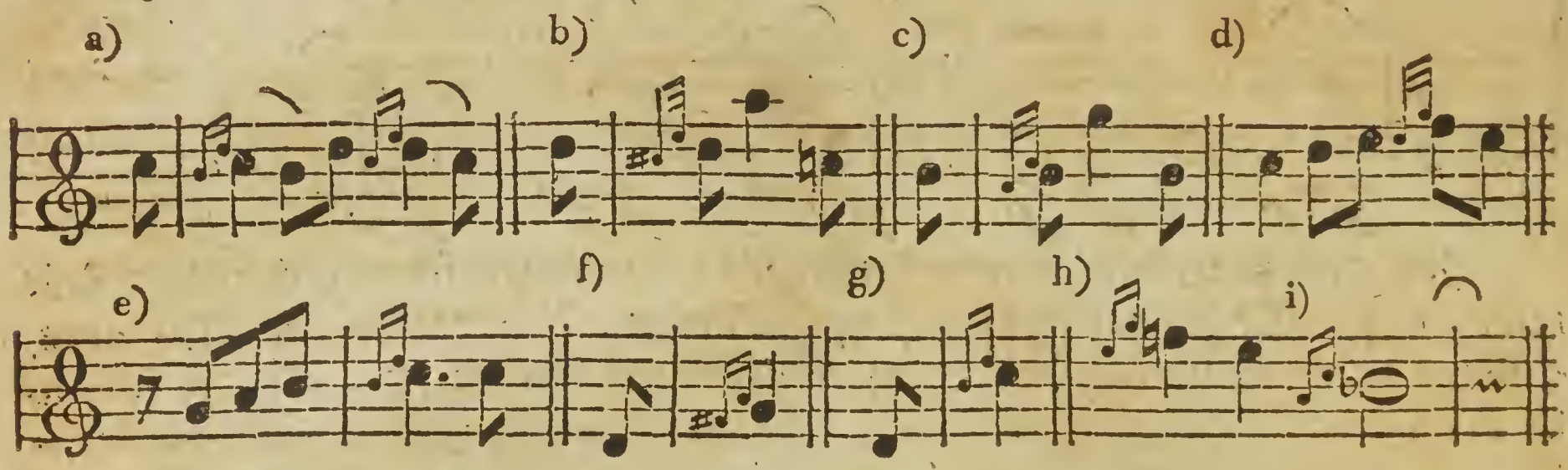
Der Anschlag im Absteigen k) — den man vielleicht den umgekehrten nennen könnte — kommt selten vor. In dem Beyspiele l) wäre er nicht übel angebracht, um dadurch den Gesang zusammenhängender zu machen, wenn nämlich der Einschnitt in gewissen Fällen nicht zu merkbar werden soll.

§. 287.

Am gewöhnlichsten bringt man den unpunktirten Anschlag vor einer wiederholten Hauptnote an, besonders wenn darauf eine tiefere a) oder ein

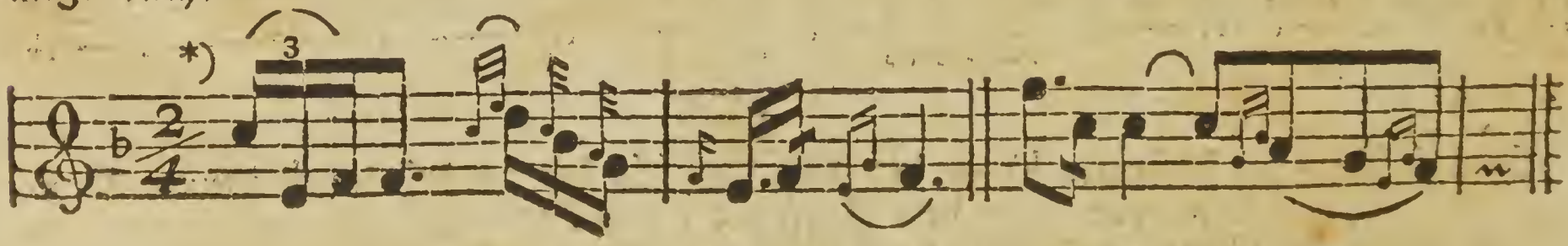
*) Wie mich dünkt, ein Beweis, daß die unveränderlich kurzen Vorschläge verhältnißmäßig schwach gespielt werden können. (Vergl. mit der ersten Anm. zu §. 259.)

Sprung aufwärts folgt b) c); außerdem auch bey aufsteigenden Sekunden, und zwar vor der jedesmaligen höchsten Note, nach welcher die Melodie wieder fällt; d), oder wenigstens nicht höher steigt e); in langsamer Bewegung vor Quarten f) und Septimen g); auch vor und nach Einschnitten h) i) u. s. w. Ueberhaupt genommen gebraucht man den Anschlag am schicklichsten, wenn die Bewegung langsam oder nur gemäßigt ist; doch findet diese Manier vor einer wiederholten Note auch bey etwas lebhafter Bewegung statt.



§. 288.

Da nach §. 286. jeder Ton mit einem Anschlage ziemlich stark accentuirt, und also gewissermaßen wichtig oder hervorstechend wird, so ergiebt sich hieraus, daß diese Manier nur auf einem guten Takttheile oder Hauptgliede, folglich bey keiner unbedeutenden (durchgehenden) Note statt finden kann; vorausgesetzt, daß dadurch dem Taktgefühle nicht absichtlich entgegen gearbeitet werden soll. Denn welcher Redner würde wohl auf die unwichtigsten Silben einen merklichen Nachdruck legen? Aus diesem Grunde wäre der Anschlag in den nachstehenden Beyspielen, meines Erachtens, ganz am unrechten Orte angebracht.

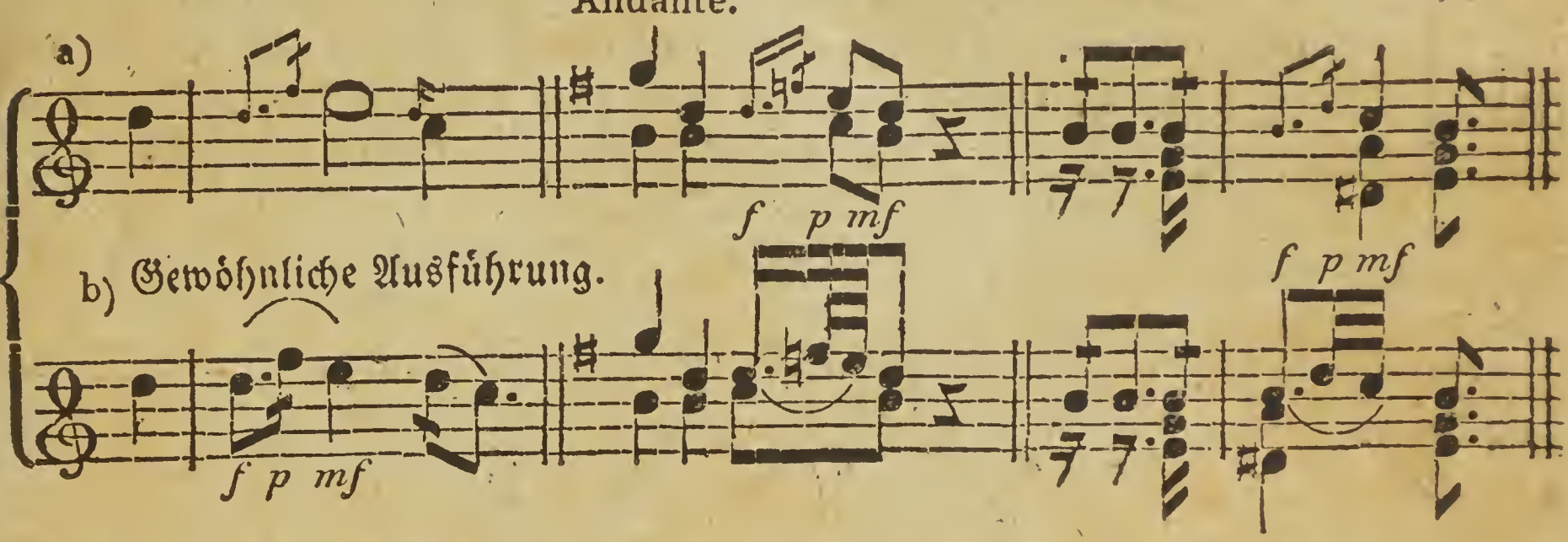


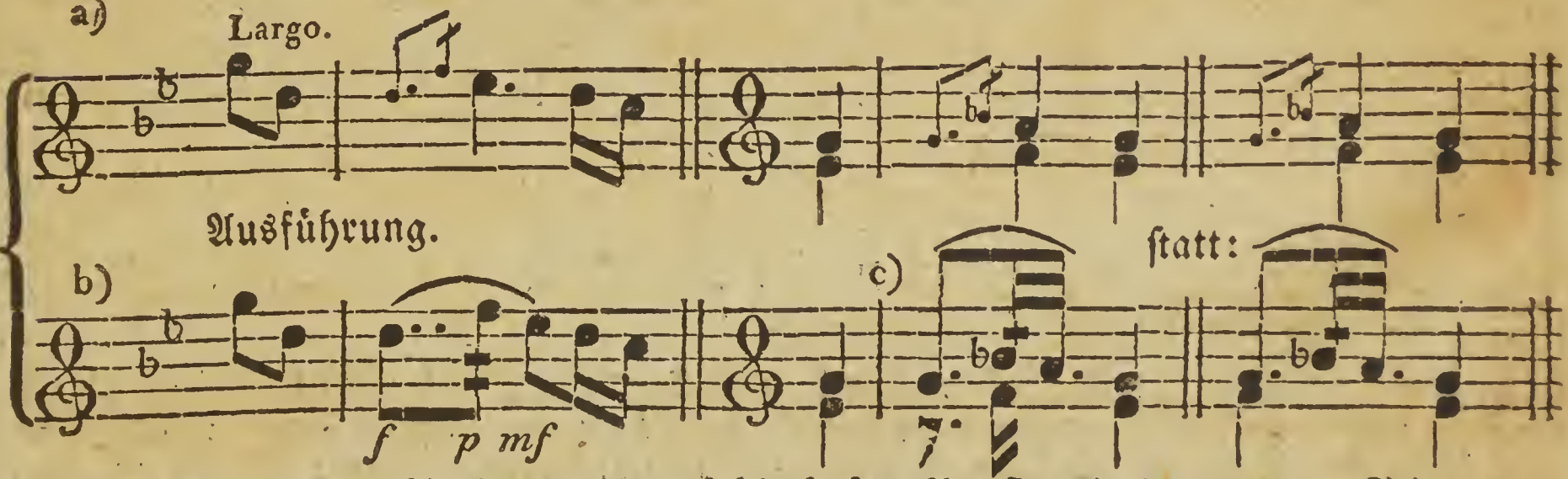
§. 289.

Der lange oder punktirte Anschlag, der aus einem veränderlich langen und unveränderlich kurzen Vorschlage besteht, kann nur in langsamer oder sehr gemäßigter Bewegung vorkommen, weil er jederzeit eine mehr oder weniger lang-

*) Dieses erstere Beyspiel hat L. Mozart in seiner Violinschule S. 204. gleichwohl als Muster eingerückt.

langsame Ausführung erfordert, je nachdem der in einem Tonstücke herrschende Charakter mehr oder weniger zärtlich, traurig ꝛc. ist. Die gehörige Eintheilung dieser Manier läßt sich daher nicht immer ganz genau bestimmen; indeß habe ich doch unten bey b) die gewöhnlichste Ausführung derselben angezeigt. Man sieht daraus, daß für die Hauptnote selbst nie mehr als die Hälfte, gemeiniglich nur der kleinste Theil von ihrer Geltung übrig bleibt, da der erste Ton des Anschlages, oder das punktirte Nötchen, in einigen Fällen fast den völligen Werth der Hauptnote bekommt. Je kürzer hingegen der durch die zweyte kleine Note bezeichnete Ton angegeben wird, je besser ist die Ausführung. Den erforderlichen Vortrag (in Ansehung der Stärke und Schwäche) habe ich durch das beygefügte forte und piano angedeutet.

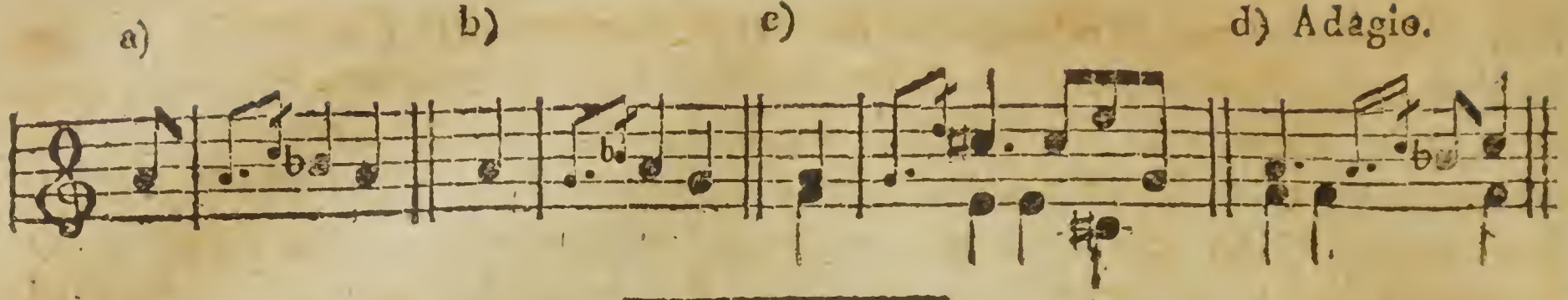




(Man hüte sich auch hierbey vor dem fehlerhaften Pausiren in der zweyten Stimme c).

§. 290.

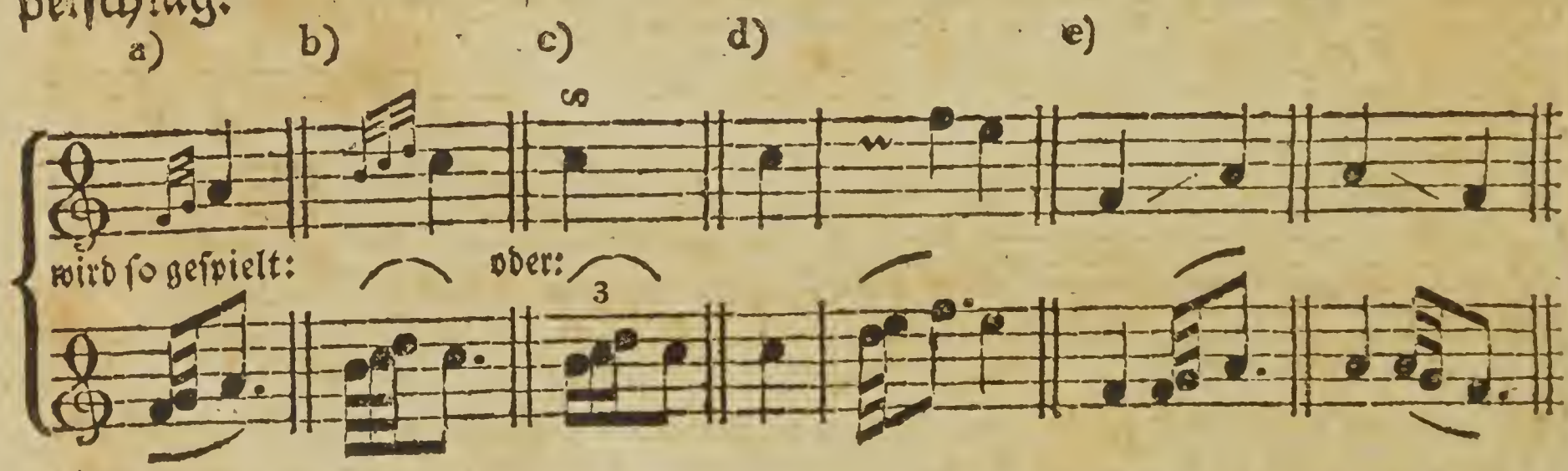
Der punktirte Anschlag steht ebenfalls vor einer steigenden Sekunde, nach welcher die Melodie wieder fällt a); etwas seltner vor wiederholten Noten b) und zwischen zwey Tönen, die sich wie eine übermäßige Quarte zu einander verhalten c). Aber nie kann diese Manier vor einer durchgehenden Note statt finden; daher wäre in so fern das Beyspiel d) nicht nachahmungswürdig.



Von dem Schleifer.

§. 291.

Der **Schleifer** (*Coulé*) besteht unabänderlich bloß aus stufenweise auf einander folgenden Vorschlägen, die jedesmal — wie schon die Benennung sagt — an ihre Hauptnote geschleift werden müssen. Es giebt aber zwey Hauptarten von Schleifern, nämlich **kurze** oder **unpunktirte**, und **lange** oder **punktirte**. Die erste Art ist entweder aus zwey a) oder aus drey kurzen Vorschlägen zusammengesetzt b), welche gewöhnlich durch kleine Noten angedeutet werden. Doch hat Bach zur Bezeichnung des Schleifers von drey Tönen, statt der kleinen Noten, das Zeichen bey c) gewählt, „weil diese Manier — wie er anmerkt — einem Doppelschlage in der Gegenbewegung vollkommen gleich ist." Andere nennen diesen Schleifer den **aufsteigenden** oder **umgekehrten** Doppelschlag.

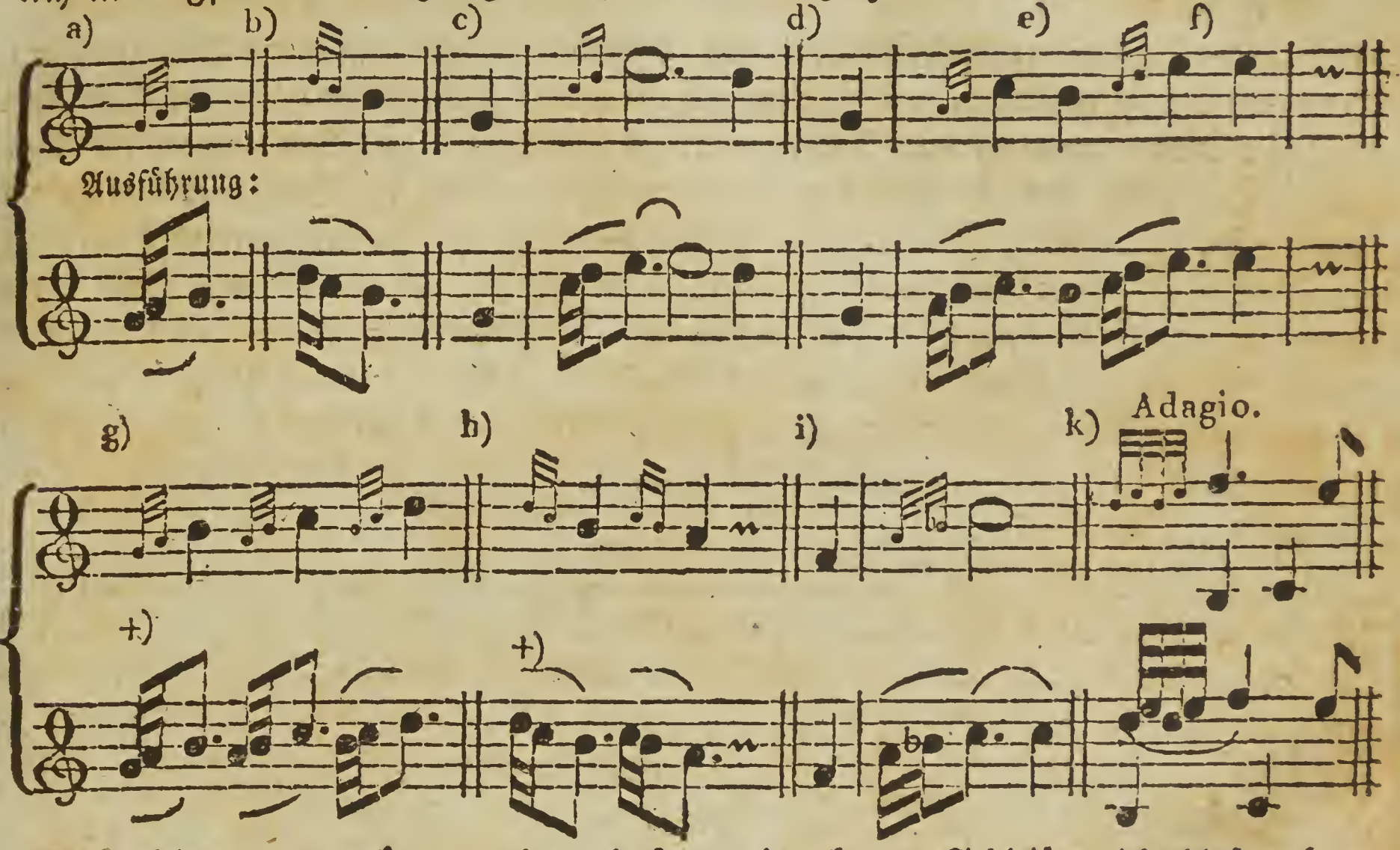


Die Bezeichnung des Schleifers durch ∾ und ⌒ oder ⌒ bey d) und e) ist gegenwärtig in Deutschland gar nicht mehr, oder doch nur äußerst selten üblich, und aus verschiedenen Gründen auch eben nicht zu empfehlen. (Anm. zu §. 242. S. 234; desgl. Anm. zu §. 268. Seite 263. i) k).

§. 292.

Der unpunktirte Schleifer von zwey Tönen kommt im Auf- a) und Absteigen b) vor; doch ist die letztere Art etwas seltener. In beyden Fällen wird er gebraucht, um dadurch vorzüglich die Lebhaftigkeit zu vermehren; daher muß die-

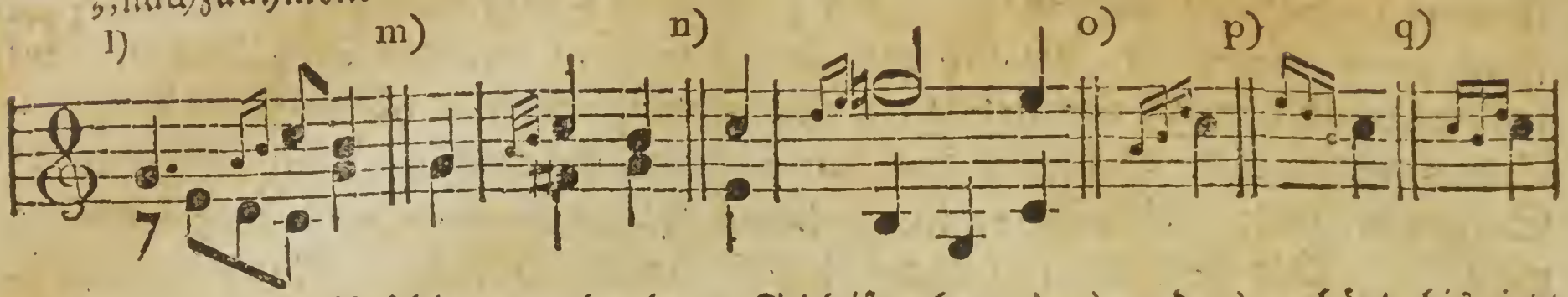
diese Manier, ohne Rücksicht der folgenden längern oder kürzern Note, geschwind ausgeführt werden c). Am häufigsten bringt man den Schleifer zwischen zwey Tönen an, die sich wie eine Quarte zu einander verhalten d), besonders wenn hernach eine tiefere e), oder wenigstens keine höhere Note folgt f). Außerdem findet der Schleifer auch vor mehreren steigenden g) und fallenden h) Sekunden statt; wiewohl er in ähnlichen Fällen meistentheils ausgeschrieben wird +). Vor steigenden Quinten i) und Sexten c) ist diese Manier ebenfalls anwendbar, jedoch am schicklichsten in Tonstücken von lebhaftem ꝛc. Charakter; da hingegen der etwas seltene Doppel- (verdoppelte) Schleifer k) vorzüglich in langsamer Bewegung eine gute Wirkung thut.



Es verdient angemerkt zu werden, daß man den kurzen Schleifer nicht bloß auf guten, sondern auch auf schlechten Takttheilen, aber freylich nicht vor einer ganz unwichtigen Note, anzubringen pflegt. Bach gebraucht ihn in den Beyspielen seines Versuches ꝛc. immer auf einem guten Takttheile; Agricola hingegen macht in Tosi's Anleitung zur Singkunst, S. 88. die Bemerkung, „daß ein Schleifer, „der einen Sprung ausfüllet, eigentlich auf das schlimme Taktglied falle," (wie unten bey l). Allein noch kann ich den Grund dieser Behauptung nicht einsehen; vielmehr scheint mir ein Schleifer von der angezeigten Art füglich auf dem guten Takttheile statt zu finden, wie in den nachstehenden Beyspielen m) und n). Was aber Agricola weiter unten schreibt, ist verständlich genug. „Viele Clavieristen „aus der untersten Classe" (heißt es) „haben die üble Gewohnheit vorzüglich an „sich, daß sie den kurzen Schleifer fast als ein Universalmittel, wider den Man-

„gel

„gel aller andern wesentlichen Auszierungen, brauchen. Man hüte sich, ihnen „nachzuahmen."

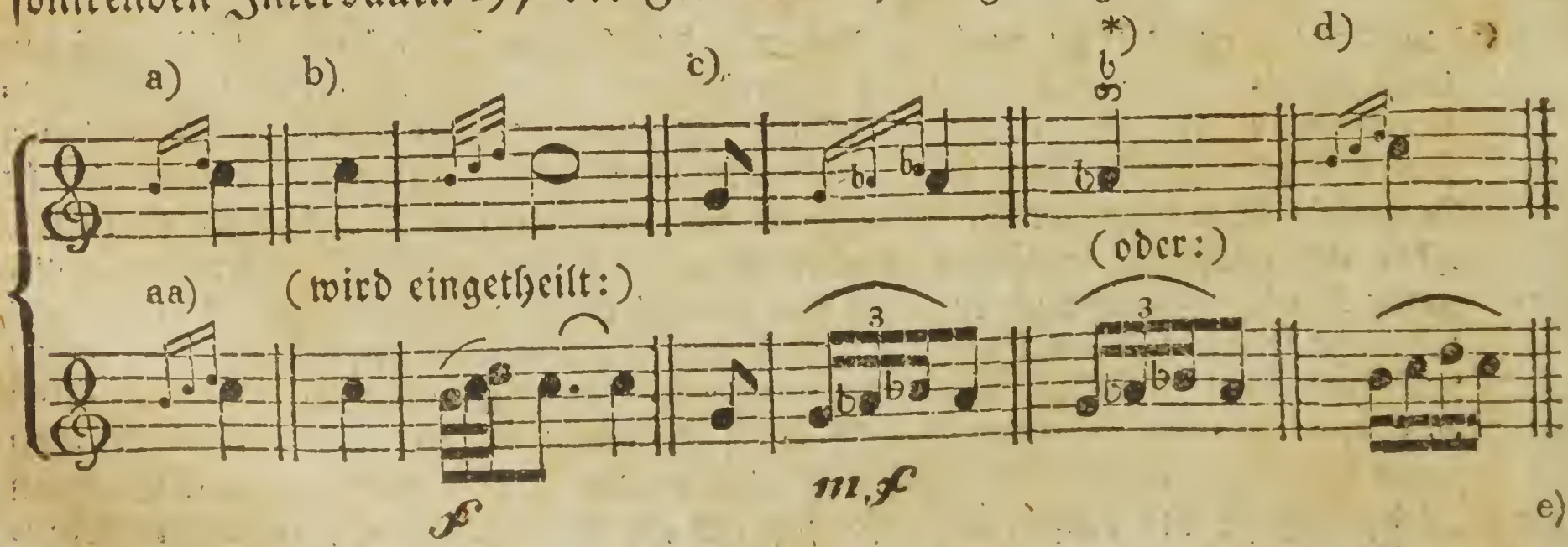


Der mit dem Anschlage verbundene Schleifer bey o) p) und q) gehört bis jetzt mehr zu den willkührlichen Verzierungen, als zu den wesentlichen Manieren.

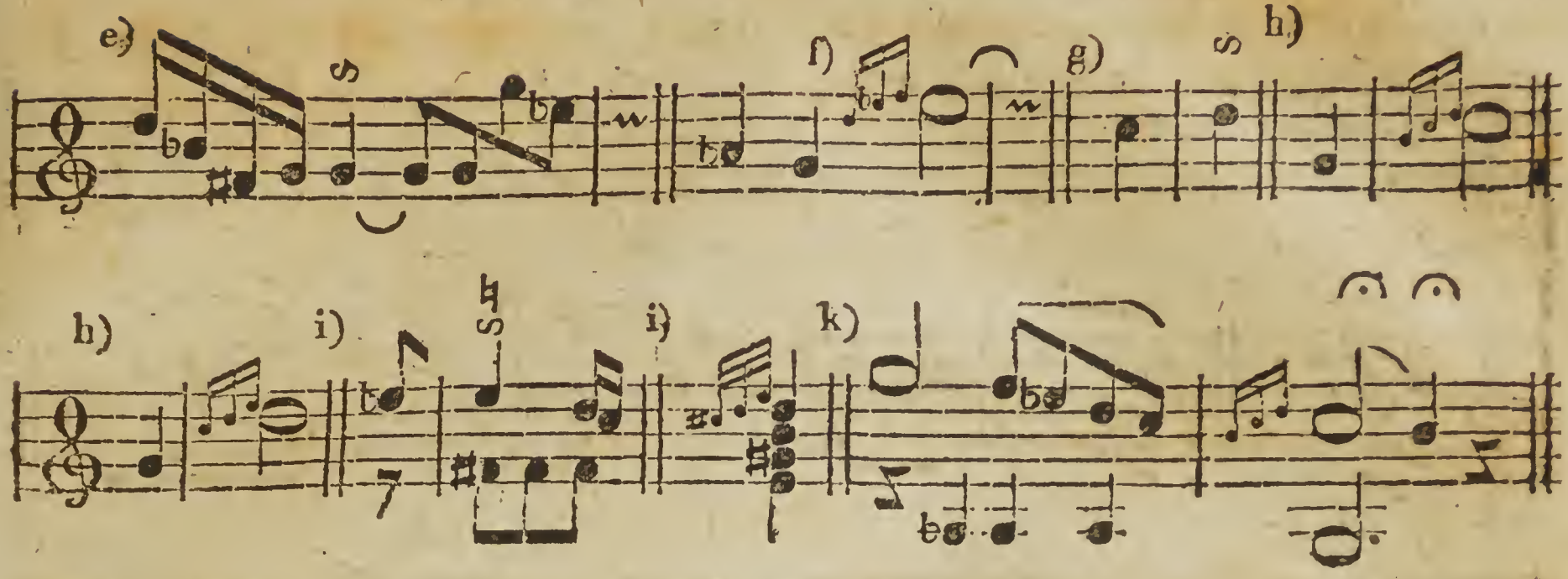
§. 293.

Der Schleifer von drey Tönen, oder der umgekehrte (aufsteigende) Doppelschlag entsteht, wie Einige lehren, aus dem unter a) bemerkten Anschlage, wenn nämlich der Terzensprung durch den dazwischen liegenden Ton ausgefüllt wird, wie in der zweyten Notenzeile bey aa). Dieser Schleifer erfordert eine der jedesmal herrschenden Empfindung ꝛc. angemessene, und folglich eine sehr verschiedene Ausführung. Er wird nämlich geschwind und stark vorgetragen b), wenn das Tonstück einen muntern Charakter hat; je trauriger aber der Affekt ist, je matter und langsamer führt man die erwähnte Manier aus c). Doch darf sie der folgenden Hauptnote nicht leicht mehr, als ungefähr die Hälfte von ihrer Geltung entziehen; daher wäre die unter d) vorgeschriebene Ausführung zu langsam.

Dieser Schleifer findet eigentlich nur auf einem guten Takttheile statt; jedoch kann man ihn allenfalls vor einer etwas langen Note auf einem schlechten Takttheile, und zwar am schicklichsten vor einem wiederholten Tone gebrauchen e). Außerdem wird er auch vor der ersten Note nach einem Einschnitte f), über einer steigenden Sekunde g), zwischen Sprüngen h), besonders bey dissonirenden Intervallen i), vor Fermaten k) u. dgl. angebracht.



*) Was ein b, ♮ ꝛc. über dem Zeichen einer Manier zu bedeuten hat, wird §. 312. erklärt werden.



§. 294.

Der lange oder punktirte Schleifer ist größtentheils nur in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter, vor einer etwas langen Hauptnote gebräuchlich. Bloß der erste durch das punktirte Nötchen bezeichnete Ton wird stark angegeben, die folgenden beyden Töne trägt man schwächer und schmeichelnd vor, wie ich dies in der zweyten Notenzeile unter a) angezeigt habe. Da der erste Ton dieser Manier im Grunde ein veränderlicher Vorschlag ist, so folgt daraus, daß die Dauer desselben veränderlich seyn muß. Und dies ist auch wirklich mehr, als bey irgend einer andern Manier, der Fall. Denn die Hauptnote selbst bekommt höchstens nur die Hälfte a) b), oft aber einen noch weit kleinern Theil c) von ihrer Geltung. „Bisweilen, (schreibt Agricola in Tosi's Anleitung ꝛc. S. 89.) „doch selten, wird sie gar in die Zeit der auf sie folgenden Hauptnote gezogen," wie bey d) und e). Das bisweilen bezieht sich nämlich auf sehr ausdrucksvolle Stellen. Steht ein solcher Schleifer vor einer punktirten Hauptnote, so erhält die Manier gewöhnlich zwey Theile von deren Geltung, für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil übrig, so daß der dadurch angedeutete Ton erst in der Zeit des Punktes eintritt f). Auch bekommt der Schleifer in solchen Fällen wohl beynahe die völlige Dauer, welche vermittelst der Hauptnote bezeichnet wird g). Ist an die punktirte Note noch eine andere (gleich hohe) gebunden, so fällt auf den ersten (punktirten) Ton des Schleifers, (der dritten Hauptregel §. 253. zu Folge,) nicht nur der völlige Werth der ersten, sondern überdies auch noch ein kleiner Theil von der Geltung der zweyten Hauptnote h). Doch schreiben einige Tonlehrer in diesem Falle nur die unter i) bemerkte Eintheilung vor. Die Schleifer in den Beyspielen k) wollen Agricola und Bach so vorgetragen haben, wie bey +).

a) b) c) c) d)

wird gespielt:

x.p

e) Bach. f) f) g)

h) *) h) i)

k) k) l)

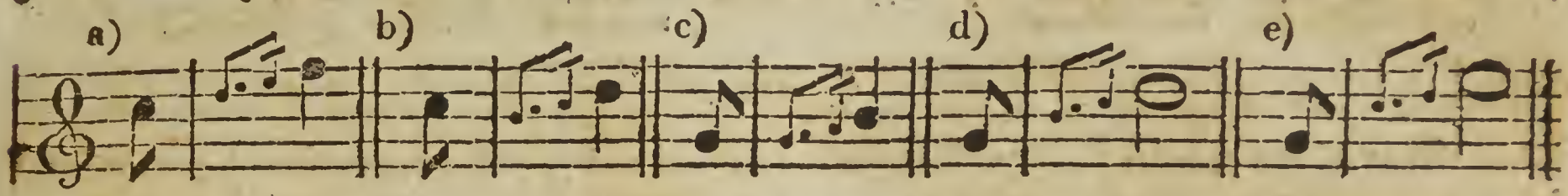
Noch

*) Man bediene sich dieser Ausführung etwas behutsam; denn wenn sie auch zuweilen statt findet, so ist dies doch nicht jedesmal der Fall. Gesetzt, zu dem obigen Beyspiele e) wäre der unten bey l) hinzu gefügte Baß vorgeschrieben, so würden durch die Ausführung bey e) sehr merkliche Oktaven entstehen, wie in der zweyten Notenzeile unter l) bey +). Anfänger sind sonach hierbey schlimm daran; denn nach welcher Regel sollen sie Schleifer von dieser Art eintheilen?

Noch andere Arten der nicht ungewöhnlichen Ausführung des punktirten Schleifers übergehe ich ganz mit Stillschweigen. Mich dünkt, die Komponisten thäten besser, wenn sie, wenigstens in zweifelhaften Fällen, die Eintheilung dieser so sehr veränderlichen Manier durch Hauptnoten genau andeuteten; wie es denn jetzt auch von Vielen geschieht.

§. 295.

Am gewöhnlichsten kommt der punktirte Schleifer, wie in dem Beyspiele a), bey einem Quartensprunge vor; außerdem kann er auch vor steigenden Sekunden b), Terzen c), Quinten d) und Sexten e), jedoch nur auf einem guten Takttheile, oder doch bey einem Hauptgliede statt finden.

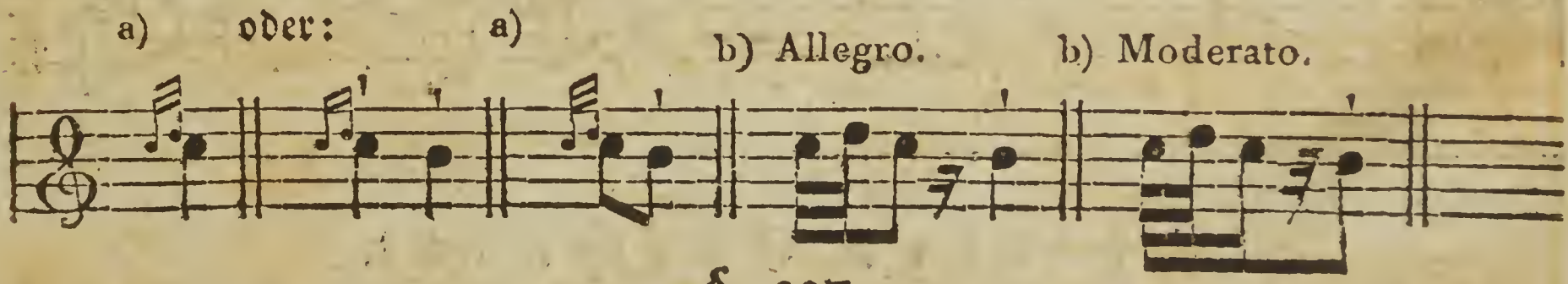


Eine aus dem punktirten Schleifer und aus dem Doppelschlage zusammengesetzte Manier wird §. 355. vorkommen.

Von dem Schneller.

§. 296.

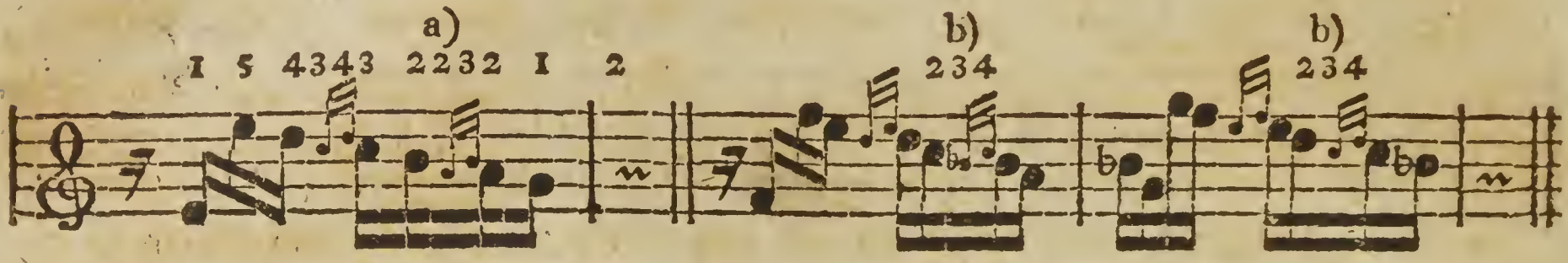
Der Schneller (*Pincé renverſé*) besteht aus dem vorgeschriebenen Tone selbst, und nächstdem aus der Sekunde desselben. Er wird, in Ermangelung eines eigenen Zeichens, durch zwey Nötchen angedeutet a), und jedesmal sehr geschwind gespielt b). Bach gab ihm die erwähnte Benennung deswegen, weil der zweyte (höhere) Ton dieser Manier äußerst kurz angegeben und gleichsam heraus geschnellt werden muß.



§. 297.

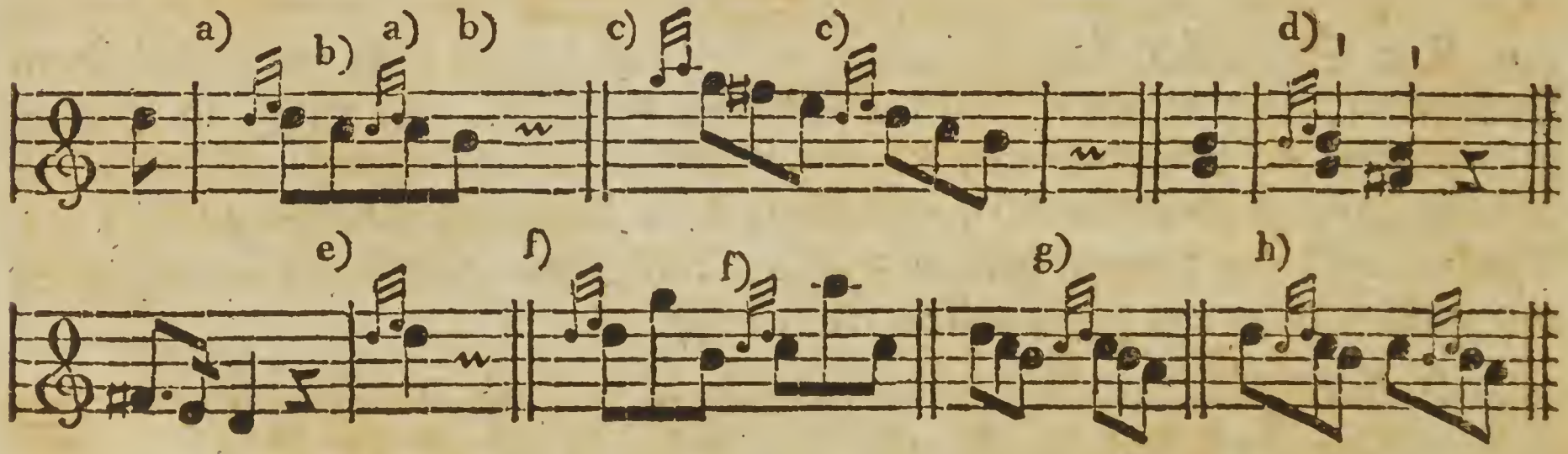
Da der Schneller nur auf einerley Art, und folglich immer unverändert vorkommt, so ist wenig dabey zu merken. Indeß wird doch eine vorzügliche Fertigkeit, Stärke und Schnellkraft der Finger dazu erfordert, wenn diese Manier ihrem Endzwecke, gewisse Stellen noch lebhafter (brillanter) zu machen, gehörig entsprechen soll. Den Daumen und den kleinen Finger kann man daher bey dem Schneller gar nicht, oder nur im äußersten Nothfalle gebrauchen. Dagegen ist es allenfalls erlaubt, mit Einem Finger unmittelbar nach

einander zwey verschiedene Tasten anzuschlagen a), oder den dritten über den zweyten zu setzen b). Aehnliche Freyheiten in Ansehung der Fingersetzung sind bey dem Schneller auch deswegen zu entschuldigen, weil er eigentlich nur bey kurz anzugebenden Tönen vorkommt. In solchen Fällen ist aber das Fortsetzen ꝛc. nicht fehlerhaft. (Seite 155. b).



§. 298.

Vor einer wiederholten Note a), besonders wenn eine tiefere darauf folgt b), vor oder zwischen mehreren fallenden Sekunden c), vor Einschnitten d), nach Pausen e), vor Sprüngen f), bey einer einzelnen steigenden Sekunde g) u. s. w. pflegt man den Schneller zu gebrauchen. Nur darf er nie vor einer durchgehenden Note angebracht werden; folglich wäre in so fern das Beyspiel h) nicht nachzuahmen.



Dritter Abschnitt.

Von den wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden.

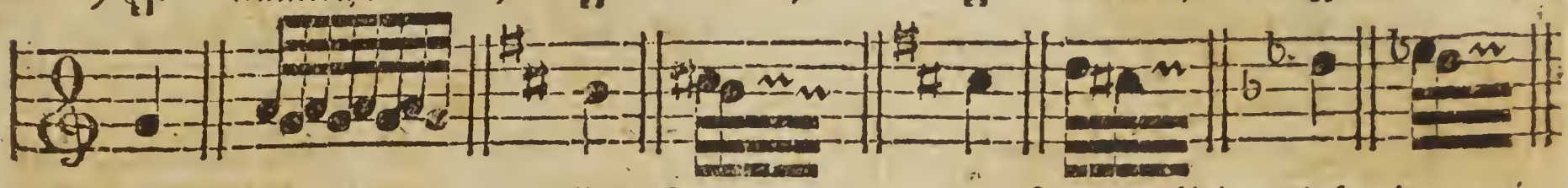
§. 299.

Von dem Triller überhaupt.

Der Triller (italiänisch *Trillo*, französisch *Tremblement*) besteht aus einer mehrmaligen geschwinden Abwechselung zweyer Töne a), die sich, der

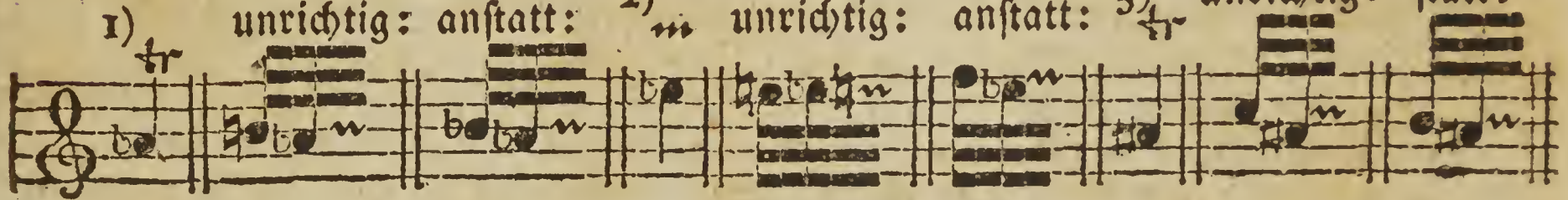
der Vorzeichnung oder den beygefügten Versetzungszeichen gemäß, wie eine große a) b) oder kleine c) d) Sekunde zu einander verhalten. Der tiefere dieser beyden Töne wird von Einigen, wiewohl nicht ganz schicklich, der Hauptton genannt; (dafür würde ich lieber der vorgeschriebene Ton ꝛc. sagen;) der höhere heißt der Hülfston.

a) tr nämlich: b) tr nämlich: c) tr nämlich: d) tr nämlich:



Da die beyden Töne eines Trillers sich nur wie eine große oder kleine Sekunde zu einander verhalten dürfen, so wäre es unrichtig, wenn man z. B. auf *as* einen Triller mit dem Hülfstone *h* schlüge, wie hier bey 1); denn *h* ist von *as* die übermäßige Sekunde. (S. 115.) Eben so fehlerhaft wären die Triller bey 2) und 3), weil sich *e* zu *es*, in dem Beyspiele 2), nicht wie eine Sekunde, sondern wie die vergrößerte Prime verhält; da hingegen *c* von *ais*, bey 3), die verminderte Terz ist.

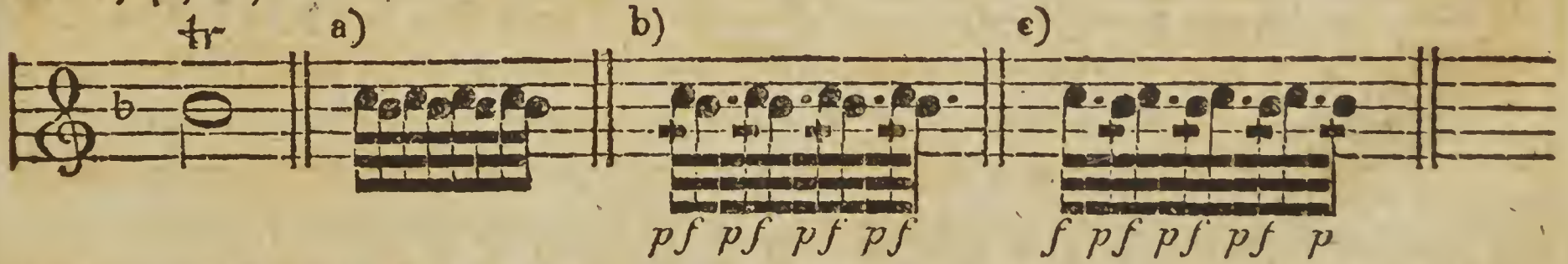
1) tr unrichtig: anstatt: 2) unrichtig: anstatt: 3) tr unrichtig: statt:



§. 300.

Wenn der Triller die wichtigsten Erfordernisse haben soll, so muß jeder einzelne Ton desselben deutlich, und Einer dem Andern in Ansehung der Stärke und Länge (oder Dauer) gleich seyn a). Daher wäre die Ausführung bey b) und c) schlecht.

tr a) b) c)

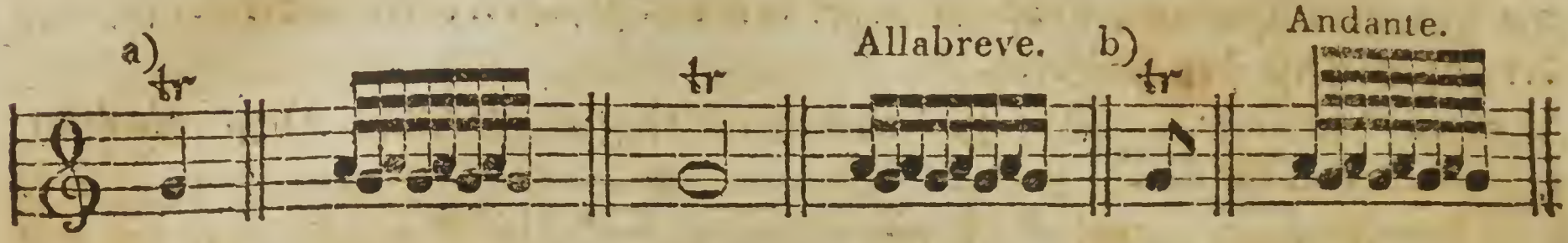


Um den Triller mit der gehörigen Gleichheit heraus zu bringen, hebe man dabey Einen Finger so hoch auf, als den Andern. Dies ist zwar bey dem Spielen überhaupt, vorzüglich aber bey dieser Manier sehr nöthig. Nur entferne man die Finger nicht zu weit von den Tasten, damit nicht die geschwinde Ausführung dadurch gehindert, und der Triller zu hart (hackend) werde. Läßt man die Finger beynahe auf den Tasten liegen, so sprechen die Töne nicht deutlich an, und fließen gleichsam in einander.

§. 301.

Der zu einem Triller erforderliche Grad der Geschwindigkeit läßt sich nicht ganz genau bestimmen, weil man dabey auf gewisse zufällige Umstände (s. die fol-

folgende Anmerkung) Rücksicht zu nehmen hat. Diese Nebenumstände abgerechnet, möchte in einem Allegro assai etwa die Ausführung bey a) zu wählen seyn; da hingegen bey b) eine langsamere Bewegung vorausgesetzt wird.



Diese beyden Töne werden wechselsweise so lange, als es die Geltung der vorgeschriebenen Hauptnote erfordert, ununterbrochen wiederholt.

Da mehrere nach einander folgende tiefe Töne nicht so bald bestimmt oder faßlich empfunden werden, als die höhern: so muß man den Triller in den tiefen Oktaven verhältnißmäßig langsamer schlagen, als in den höhern.*)

Auch der Ort, wo man spielt, macht eine kleine Abänderung in Ansehung der Geschwindigkeit nothwendig. Denn in einem größern Zimmer, Saale u. dgl. würde ein sehr geschwinder Triller, besonders in einiger Entfernung, nicht deutlich genug zu hören seyn; man verspare ihn daher für ein kleineres (tapezirtes) Zimmer.

Daß der Triller, in Absicht auf die mehr oder weniger geschwinde Ausführung, auch vorzüglich dem jedesmal herrschenden Charakter des Tonstückes entsprechen müsse, und daß man also in einem sehr lebhaften Allegro den Triller geschwinder zu schlagen habe, als in einem Largo mesto u. s. w. dies ist schon §. 280. bey 3) im Allgemeinen erinnert worden. Es versteht sich aber, daß ein ganz langsamer, matter Triller eben so zweckwidrig wäre, als ein allzu geschwinder, wobey man keinen Ton deutlich von einander unterscheiden kann.

§. 302.

In Ansehung der Stärke und Schwäche hat man sich bey dem Triller nach dem Charakter des Tonstückes überhaupt, ins besondere aber nach der jedesmal auszuführenden Stelle zu richten. Erfordert diese einen nachdrücklichen Vortrag, so muß auch der Triller stark und feurig geschlagen werden; da man hingegen bey matten ꝛc. Stellen einen starken Triller zur Unzeit anbringen würde.

Damit der Schüler den Triller in jedem Grade der Stärke schlagen lerne, so lasse man ihn diese Manier mit ab- und zunehmender Stärke üben, doch so, daß dabey die Bewegung nicht abgeändert werde.

§. 303.

*) Bey der geschwinden Folge mehrerer tiefen Töne hört man — wenn das Instrument nicht sehr gut ist — mehr ein Geräusch, als bestimmte (vernehmliche, der Höhe und Tiefe nach genau von einander zu unterscheidende) Töne; weil bey den langsamern Schwingungen der tiefern Saiten, außer dem eigentlichen (Grund-) Tone, gewisse Nebentöne deutlicher mit zu hören sind, als bey den ungleich geschwinder vibrirenden höhern Saiten ꝛc. Mehr Unterricht hierüber findet man in den Lehrbüchern der Physik. Den gelehrten Musiker verweise ich deshalb auf die kleine, aber merkwürdige Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges von E. F. F. Chladni.

§. 303.

Der Triller ist ohne Zweifel die schwerste Manier; ich rathe daher, ihn sogleich in den ersten Stunden fleißig zu üben, jedoch anfangs ganz langsam, und nur allmählich etwas geschwinder. (Man vergesse aber dabey nicht, was in der Anmerkung zu §. 300. darüber erinnert worden ist.) Wer den Triller nur selten und anfangs gar nicht übt, der dürfte ihn in der Folge wohl schwerlich vollkommen gut schlagen lernen. Mancher übrigens recht brave Klavierspieler kann hiervon einen redenden Beweis abgeben. — Zuerst nimmt man die Uebung des Trillers mit dem zweyten und dritten, alsdann aber mit dem dritten und vierten Finger der rechten Hand vor. Bey mehrerer Fertigkeit übt man ihn auch mit den übrigen Fingern. Gesetzt, er geriethe damit nie ganz nach Wunsch, so werden doch dadurch die Finger nach und nach so gelenk und stark, daß man gewisse schwere und dem Triller ähnliche Passagen mit leichter Mühe bezwingen kann. Ueberdies hängt es nicht immer von dem Spieler ab, mit welchen Fingern er den Triller schlagen will. (§. 316. f.) In der linken Hand kann man den Triller etwa zuerst mit dem zweyten und dritten, hernach aber mit dem ersten und zweyten Finger üben. Die Schwierigkeit dieser Manier wird auch noch dadurch vermehrt, daß sehr vielerley Arten von Trillern eingeführt worden sind, die mehr oder weniger von einander abweichen, und zum Theil verschieden benannt werden.

§. 304.

Man unterscheidet gemeiniglich vier Hauptarten von Trillern, nämlich: 1) den gemeinen (ordentlichen, eigentlichen, langen, ganzen) Triller ohne Nachschlag und mit demselben; 2) den Triller von unten; 3) den Triller von oben, und 4) den kurzen, halben oder Pralltriller. (Auch pflegen Einige die Zahl der Triller noch durch den Mordenten zu vermehren, welchen sie den umgekehrten Triller nennen.)

Jeder der genannten vier Triller hat zwar sein besonderes Zeichen, doch wird so wohl der Eine als der Andere von verschiedenen Komponisten etwas unbestimmt durch tr, auch wohl durch + angedeutet.*)

Anm.

*) Ueberhaupt scheint man in gewissen Gegenden zum Andeuten der Manieren kein anderes Zeichen zu kennen, als tr. Denn noch in verschiedenen neuern Tonstücken, besonders in solchen, die nicht für Klavierinstrumente gesetzt sind, findet man über Noten, wobey gar kein Triller möglich ist, z. B. über Sechzehntheilen in einem Allegro assai, oder über Zwey und dreyßigtheilen in einem Allegro moderato ꝛc. das Universalzeichen tr. Nur etwa der Doppelschlag wird seit einiger Zeit auch in diesen Gegenden durch ∾ bezeichnet; die übrigen Manieren aber sind wahrscheinlich insgesammt mit unter dem tr begriffen. — Oder soll vielleicht wirklich nur immer und bey jeder Stelle ohne Ausnahme der Triller als Manier gebraucht

Anm. Bey dem gemeinen Triller unterscheidet man wieder, ohne Rücksicht des erwähnten Nachschlages, den größern und kleinern Triller. Größer wird er genannt, wenn die beyden Töne desselben eine große Sekunde gegen einander betragen, wie d und c; bey dem kleinern Triller aber verhalten sich beyde Töne nur wie eine kleine Sekunde zu einander, (wie c zu h.)

Hat ein Triller keinen Nachschlag, so wird er von Einigen der einfache Triller genannt. Der mit dem Nachschlage hingegen heißt in verschiedenen Lehrbüchern der zusammengesetzte oder der Doppeltriller. Gewöhnlicher versteht man jedoch gegenwärtig unter dem Doppeltriller (doppelten Triller) einen solchen, welcher in zwey Stimmen zugleich vorkommt. (§. 318.) Diesen Letztern nennen Manche auch den zweystimmigen Triller.

Angeschlossene Triller heißen die, welche nach einem Vorschlage von oben herein folgen, an den sie gleichsam angeschlossen werden.

Die Triller von unten hinauf oder von oben herunter benennen einige Tonlehrer mit dem gemeinschaftlichen Namen: verdoppelte Triller.

Verschiedene andere Eintheilungen und eine Menge mehr oder weniger von den obigen abweichende Benennungen der Triller glaube ich füglich übergehen zu können, zumal da diese Benennungen zur Zeit noch nicht allgemein eingeführt, und zum Theil auch sehr entbehrlich sind.

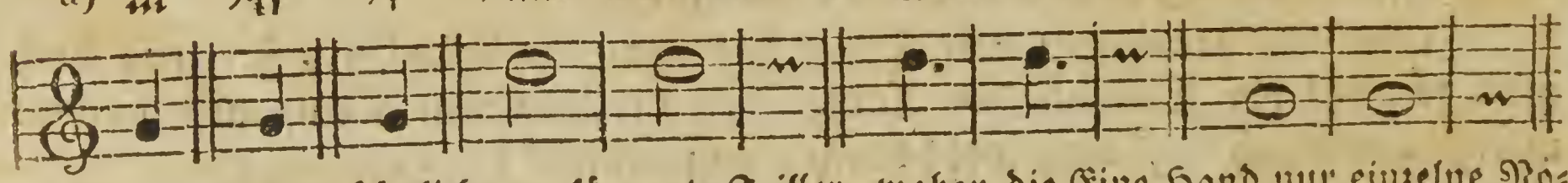
---

§. 305.

Von dem Triller ohne Nachschlag.

Dieser Triller wird gemeiniglich durch das Zeichen bey a) angedeutet. Auch die oben erwähnte, aber etwas unbestimmte, Bezeichnung bey b) oder c) ist nicht ungewöhnlich. Soll der Triller zwey oder mehrere Takte ꝛc. hindurch ununterbrochen fortgesetzt werden, so pflegt man dies durch ein verlängertes ... anzuzeigen, wie hier bey d) und e). Dieselbe Bedeutung hat auch der Bogen nach dem tr bey f); jedoch ist diese letztere Bezeichnung nicht so deutlich.

a) ... b) tr c) + d) ..... e) tr..... f) tr

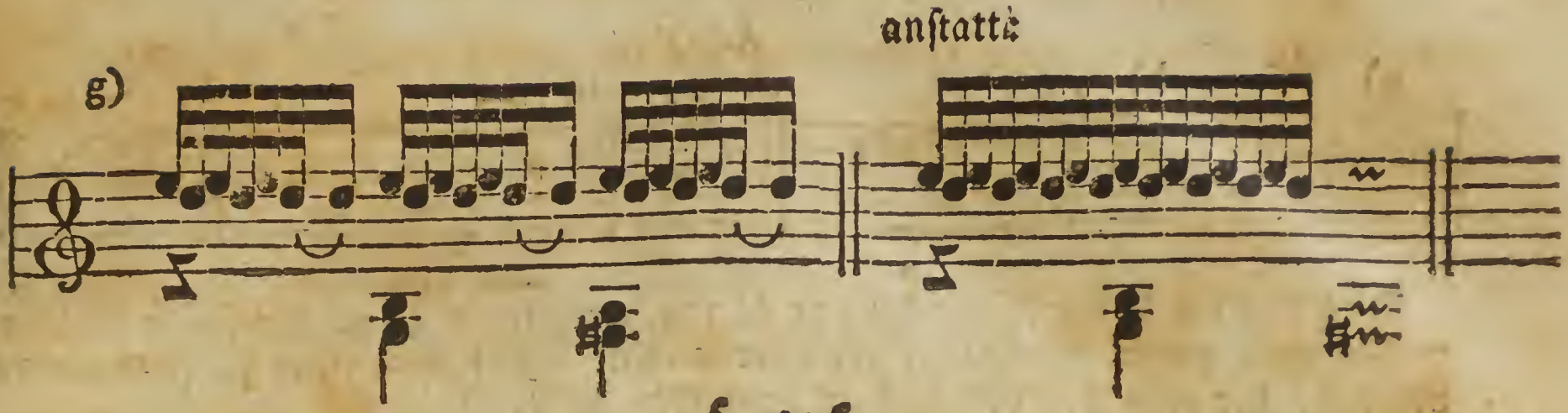


Man hüte sich, ähnliche verlängerte Triller, wobey die Eine Hand nur einzelne Noten ꝛc. zu spielen hat, so zu unterbrechen, wie hier bey g).

g)

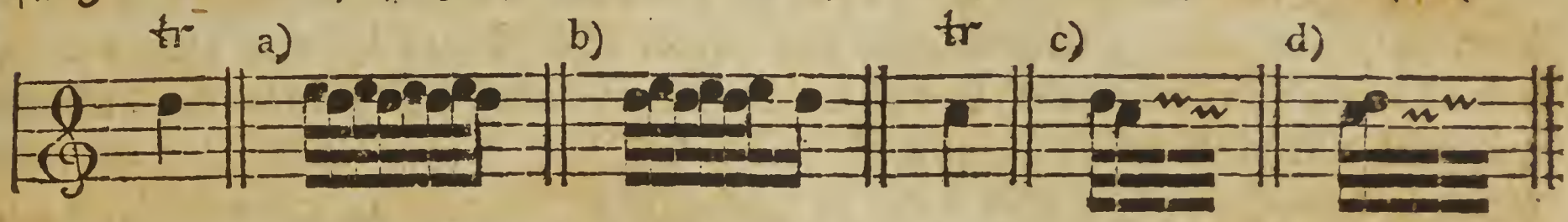
braucht werden? (Um unnöthige Wiederholungen zu vermeiden, beziehe ich mich in dieser Rücksicht auf die §. 280. unter 2) und 4) enthaltenen Bemerkungen.)

In einigen, zum Theil neuern, Kompositionen für Klavierinstrumente kommen zwar verschiedene Zeichen der Manieren vor; sie sind aber zuweilen offenbar mit einander verwechselt worden. Sogar in manchen Lehrbüchern werden die Zeichen der Manieren nicht gehörig von einander unterschieden. Beyspiele von allen den angeführten Fällen sollen am gehörigen Orte folgen.

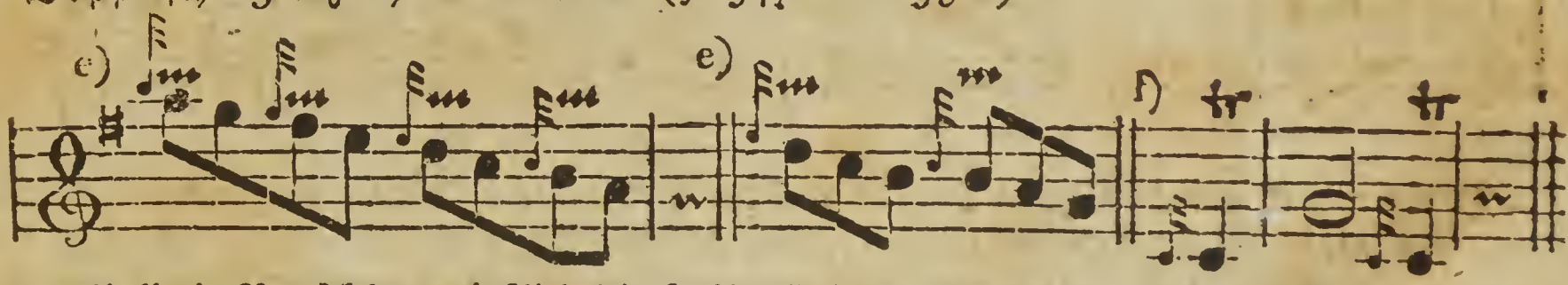


§. 306.

Jeder gemeine Triller wird am gewöhnlichsten mit dem Hülfstone angefangen a) und c), folglich nicht wie bey b) und d) mit der Hauptnote selbst.



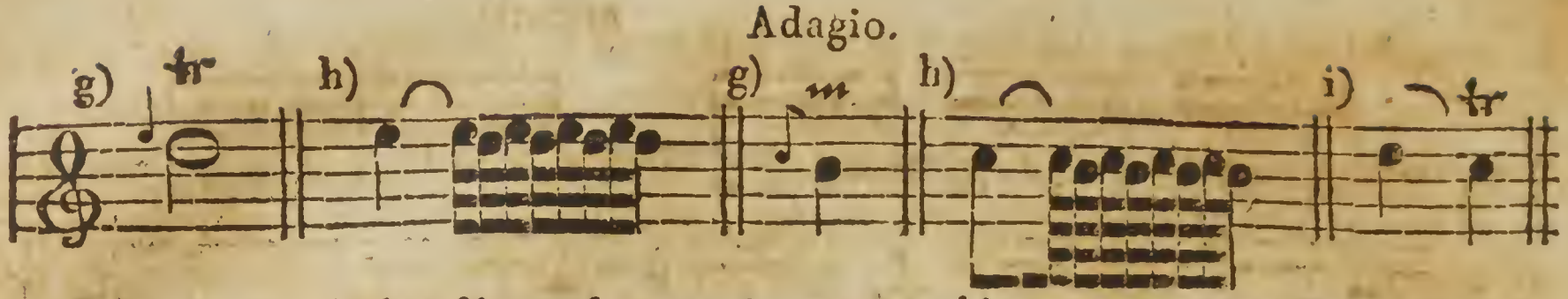
Einige Komponisten pflegen zu der Note mit dem Triller einen unveränderlichen Vorschlag von oben hinzu zu setzen, wie in den folgenden Beyspielen e). Dieser Vorschlag ist im Grunde ganz überflüssig, und kann den Spieler zweifelhaft machen. Denn die halbe Geltung der folgenden Note können und sollen ähnliche Vorschläge nicht bekommen, und mit dem Hülfstone würde man die Triller ohnehin anfangen.*) Im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen kommt S. 60. vor dem Triller öfter sogar auf der Stufe der Hauptnote selbst ein Vorschlag vor, wie bey f). Entweder soll in diesen Fällen der Triller ausdrücklich mit der Hauptnote angefangen werden, oder Mozart hat hierbey durch tr vielleicht nur einen Doppelschlag bezeichnen wollen. (§. 347. und 350.)



Soll ein Vorschlag wirklich die halbe Geltung der Note erhalten, so muß es genau bestimmt werden, wie auf der folgenden Seite bey g). Für den Triller bleibt alsdann natürlicher Weise nur die zweyte Hälfte der Hauptnote übrig h).

g)

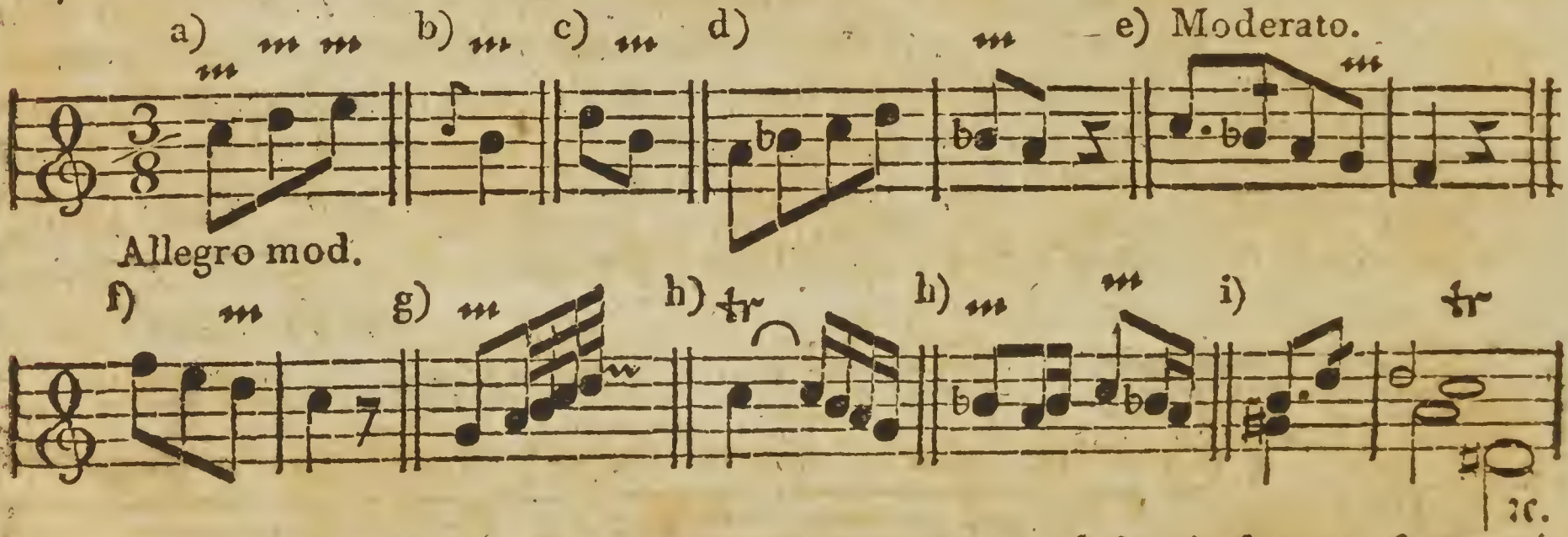
*) Wenigstens verlangen dies die meisten und gründlichsten Tonlehrer; indeß schreiben doch auch Einige das Gegentheil vor. Marpurg, der den Triller mit der Hülfsnote angefangen haben will, giebt in der Anleitung zum Clavierspielen, S. 53. diesen Grund dafür an: „Der Triller nimmt seinen Ursprung aus dem angeschlossenen Vorschlage von oben nach unten, und ist „folglich im Grunde nichts anders, als eine Reihe in der größten Geschwindigkeit hinter einander (zwischen der jedesmaligen Hauptnote) wiederholter fallenden Vorschläge." Noch ein subtilerer Grund wäre vielleicht dieser, daß bey dem Triller eine gleiche Abtheilung in zwey und zwey, oder in vier und vier Noten statt findet, wenn man mit dem Hülfstone anfängt, da im entgegengesetzten Falle, wie oben bey b), am Ende ein einzelner Ton übrig bliebe, der in rhythmischer Hinsicht störend wäre. Jedoch kann und soll dadurch nichts bewiesen werden, da diese Vermuthung, wie ich gern zugebe, auf eine zu große Subtilität hinaus läuft.



Dies sind die in der Anmerkung zu §. 304. erwähnten angeschlossenen Triller, wobey nach einem Vorschlage g), oder anstatt dessen nach einer zu schleifenden Note i), der erste Ton des Trillers gebunden wird.

§. 307.

Der Triller ohne Nachschlag kann zwar auf allen Takttheilen und Gliedern a) b) c) e) f), über Noten mit einem Vorschlage b) und ohne denselben c), bey Einschnitten d) u. dgl. vorkommen; indeß bringt man ihn doch gewöhnlich nur alsdann an, wenn die Kürze der Note keinen Nachschlag verstattet, wie bey e) und f), oder wenn in geschwinder Bewegung mehrere kurze g), besonders aber tiefere Noten darauf folgen h).



Den ziemlich gewöhnlichen Triller in dem Beyspiele i) dürfte ein strenger Harmoniker wohl schwerlich gut heißen, weil der Hülfston des Trillers, nämlich das d, gegen das dis in der untern Stimme eine Art von so genanntem Querstand macht, oder etwas unharmonisch ist.

---

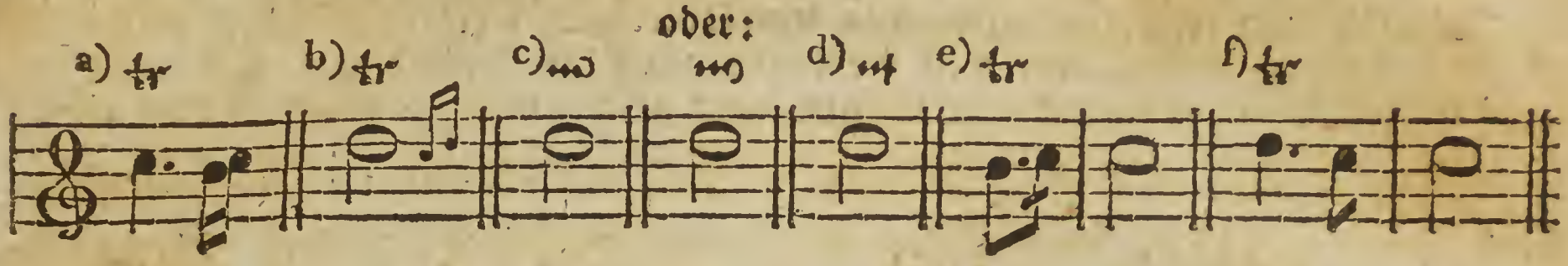
§. 308.

Vom Triller mit dem Nachschlage.

Um den Triller noch lebhafter zu machen, endigt man ihn gemeiniglich mit einer kleinen Verzierung, welche meistentheils aus zwey Tönen besteht, wie bey a). Diese Verzierung, sie mag nun durch größere a) oder durch kleinere Noten bezeichnet werden b), nennt man den **Nachschlag**. Auch durch ein gekrümmtes oder bogenförmiges Häkchen am Ende des ~ wird der Nachschlag an-

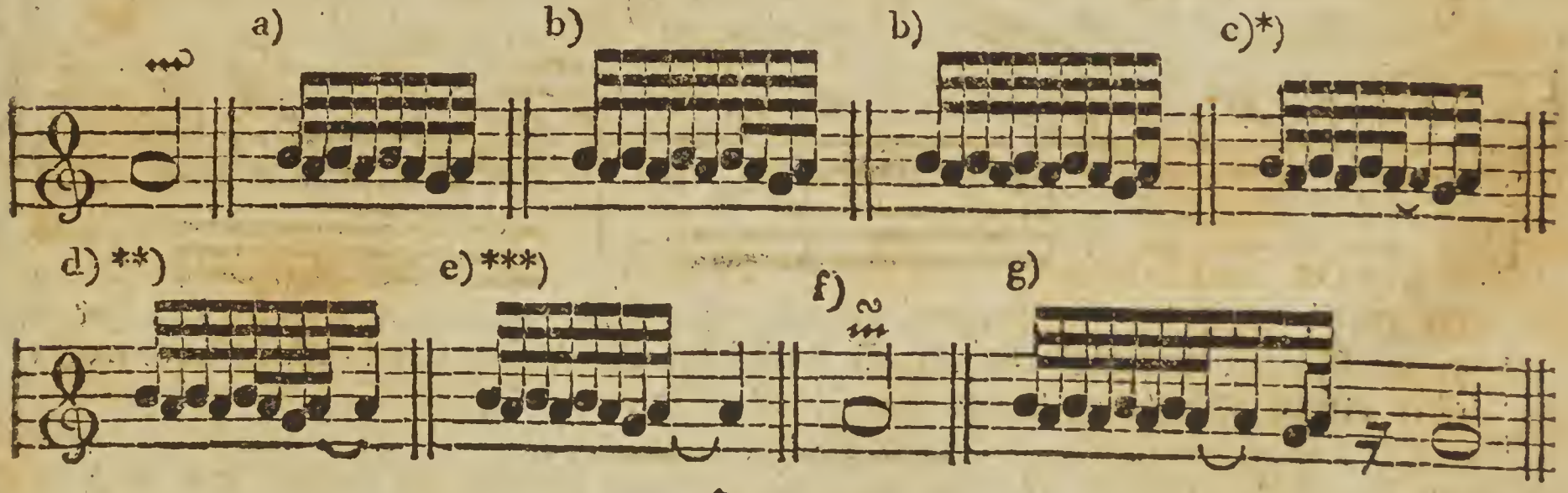
angedeutet c). Das Zeichen bey d) hat zwar dieselbe Bedeutung, weil man aber den Mordenten beynahe eben so anzeigt, (§. 337.) so kann dadurch leicht eine Verwechselung beyder Manieren veranlasset werden.

Statt des gewöhnlichen Nachschlages pflegt man oft nur den Ton der folgenden Hauptnote vorzuschreiben, wie bey e) und f). In diesem Falle bleibt also der oben erwähnte Nachschlag von zwey Tönen ganz weg.



§. 309.

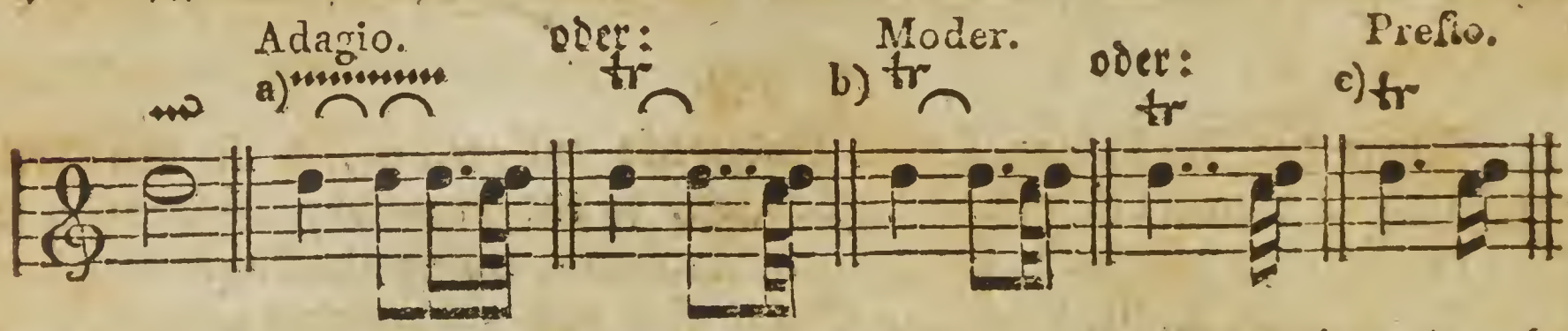
Wenn der Nachschlag seinem Endzwecke entsprechen, d. h. den Triller vorzüglich noch mehr Lebhaftigkeit geben soll, so darf er wohl nicht langsam und matt vorgetragen werden. Die meisten Tonlehrer wollen ihn daher eben so geschwind, als den Triller selbst a), Einige aber noch geschwinder ausgeführt haben b). Andere hingegen schreiben die bey c) und d) angezeigte Eintheilung vor. Diese beyden letztern Arten der Ausführung thun, wenigstens in einem Tonstücke von lebhaftem Charakter, auf mich keine gute Wirkung. Noch zweckwidriger scheint mir die bey e) vorgeschriebene Eintheilung zu seyn.



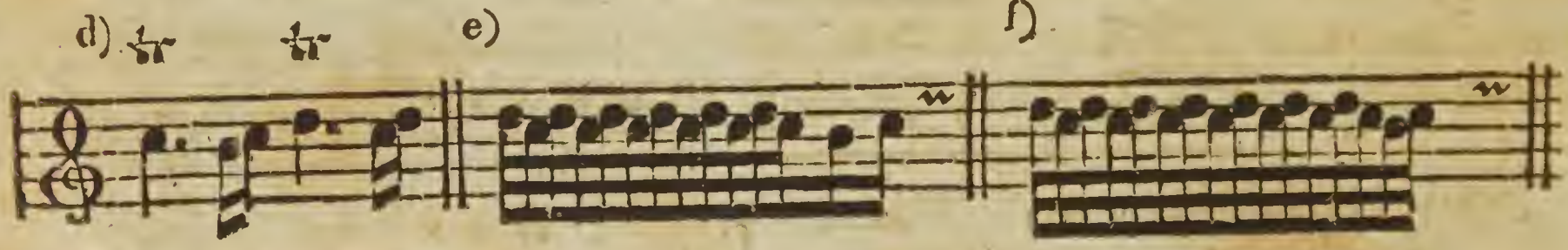
*) L. Mozart, gründliche Violinschule, S. 223. **) Löhlein, Clavierschule, 4te Aufl. S. 15. ***) Marpurg, Anleitung zur Musik überhaupt ꝛc. S. 155. f. Der Verfasser dieser zuletzt genannten Schrift bezeichnet ebend. den Triller mit dem Nachschlage so, wie oben bey f), und bestimmt für diese Manier nur die unter e) angezeigte halbe Geltung der Note. Agricola hingegen schreibt in Tosis Anleitung, S. 110: „Der eigentliche oder lange Triller muß die völlige Zeit der Note ausdauern ꝛc." Bach behauptet S. 69. ebendasselbe. Und ohne Zweifel haben die beyden Letztern recht. In den Tonstücken von *Couperin* — welcher die Bezeichnung ~ oft nur über einer Achtelnote in gemäßigter Bewegung gebraucht hat — würde die Ausführung dieser Manier, während der halben Dauer eines solchen Tones, nicht einmal möglich seyn. —

Da durch den Nachschlag der Triller unter andern noch mehr mit dem folgenden Tone verbunden werden soll, so wäre die Ausführung oben bey g) auch in Ansehung des Vortrages schlecht.

Anm. 1. Um nicht den eben gedachten Fehler zu begehen, muß man den Triller selbst so lange fortsetzen, daß nur noch die erforderliche Zeit zu einem geschwinden Nachschlage übrig bleibt, wenn auch die Dauer desselben nicht genau, sondern etwas zu lang, vorgeschrieben seyn sollte. Dies Letztere geschieht entweder aus Bequemlichkeit, oder weil die Bezeichnung des Nachschlages — je nachdem der Triller in langsamer, gemäßigter oder geschwinder Bewegung, über einer längern oder kürzern Note vorkäme — sehr verschieden seyn müßte, wie in diesen Beyspielen.

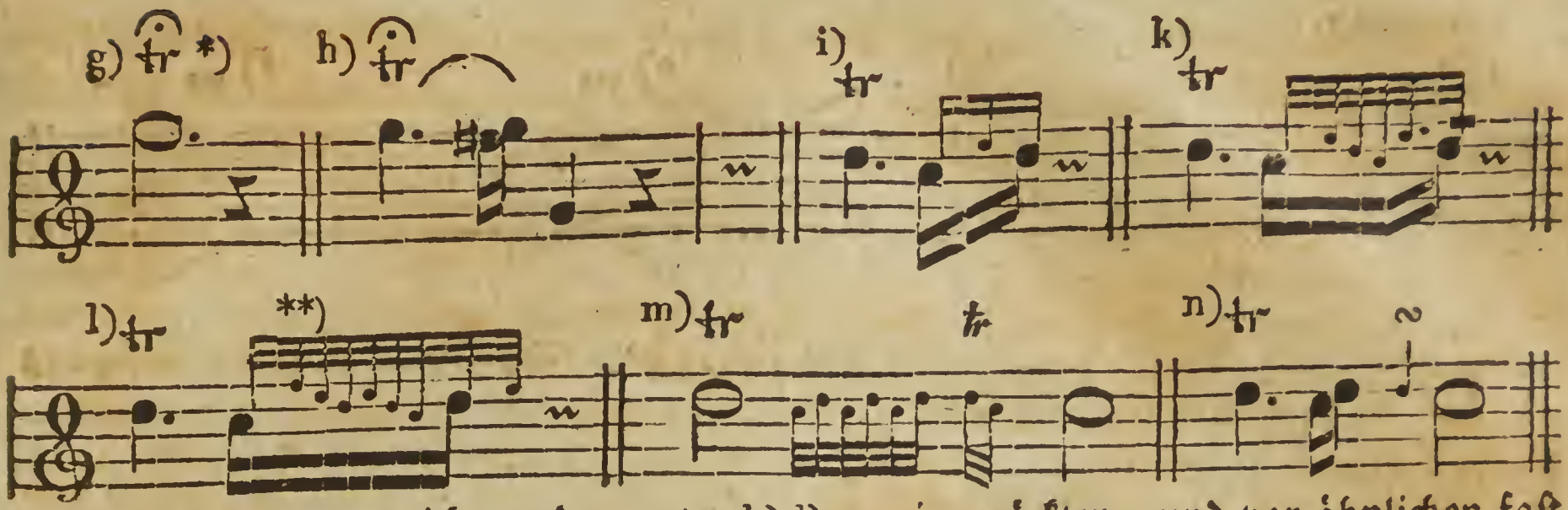


Man sieht, daß diese genaue Andeutung der Dauer aller Nachschläge mit mehreren, wenigstens scheinbaren, Schwierigkeiten verbunden wäre, als die weniger pünktliche Bezeichnung in dem folgenden Beyspiele d), wobey aus dem oben angeführten Grunde, der vorgeschriebenen Sechzehntheile ungeachtet, die Ausführung bey f) besser ist, als die bey e).



Anm. 2. Nur in einigen Fällen, z. B. nach dem Triller bey einer Fermate g), kann, dünkt mich, ein etwas langsamer Nachschlag statt finden, oder vielmehr zweckmäßig seyn. Man fügt zu diesem Nachschlage gewöhnlich noch einen Ton, nämlich die tiefere Oktave von der vorgeschriebenen Hauptnote hinzu, wie in dem folgenden Beyspiele h). Auch nach dem Schlußtriller einer verzierten Kadenz ꝛc. wird ein etwas langsamer Nachschlag gewissermaßen nothwendig, damit die Begleiter Zeit gewinnen, bey dem folgenden Ritornelle oder Tutti zugleich einzufallen. Das Letztere ist fast unmöglich, wenn der Solospieler den Schlußtriller plötzlich endiget. Man weiß aber, wie viel ein lebhaft vorzutragendes Tutti verliert, wenn es nur von Wenigen angefangen wird. Vielleicht könnte der Solospieler, um den Begleitern Zeit zum gehörigen Einfallen zu lassen, bey solchen Nachschlägen noch eine kleine Verzierung anbringen, wie unten bey i). Doch tadelt Agricola auch schon diesen kleinen Zusatz.

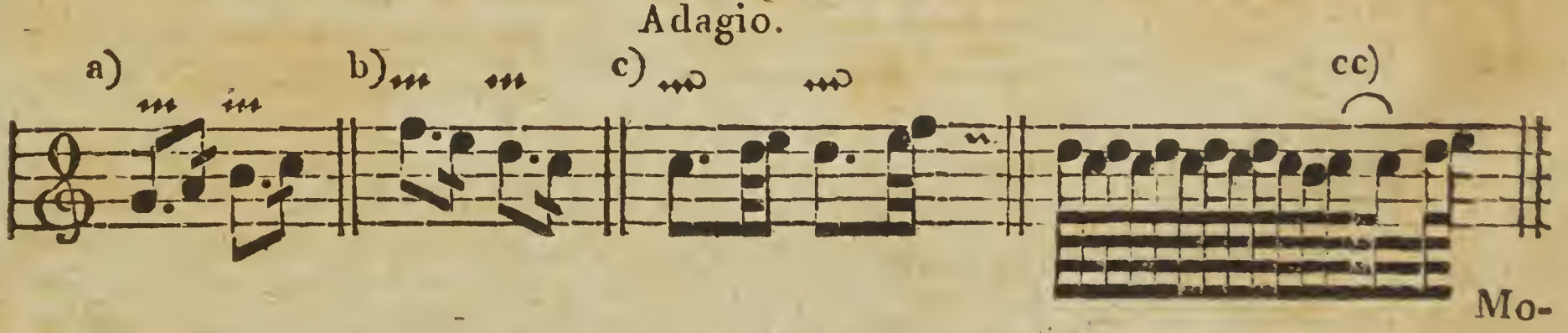
g)



Im übrigen warne ich vor den unter k) l) ꝛc. eingerückten, und vor ähnlichen fast zur Mode gewordenen Verzierungen, die größtentheils von einem verdorbenen Geschmacke zeugen.***)

§. 310.

Wenn nach einem Triller über punktirten Noten eine Art von Nachschlag vorgeschrieben ist a), so kann man dafür, wenigstens in geschwinder Bewegung, den gewöhnlichen Nachschlag weglassen, vorzüglich wenn die folgende Note eine Stufe tiefer steht b). Ist aber das Zeitmaß langsam c), oder bezeichnet die Note mit dem Triller einen Ton von etwas langer Dauer d), so pflegt man, außer den folgenden kurzen Noten, auch noch den gewöhnlichen Nachschlag bey dem Triller anzubringen cc) dd). Jedoch werden in diesem Falle die punktirten Noten durch ein kurzes Verweilen von den folgenden getrennt, ungefähr so, wie bey cc) und dd). In den Beyspielen e) und f) dürfte das Verweilen zwischen dem Triller und den darauf folgenden kurzen Noten wohl auch der Fingersetzung wegen nothwendig werden.

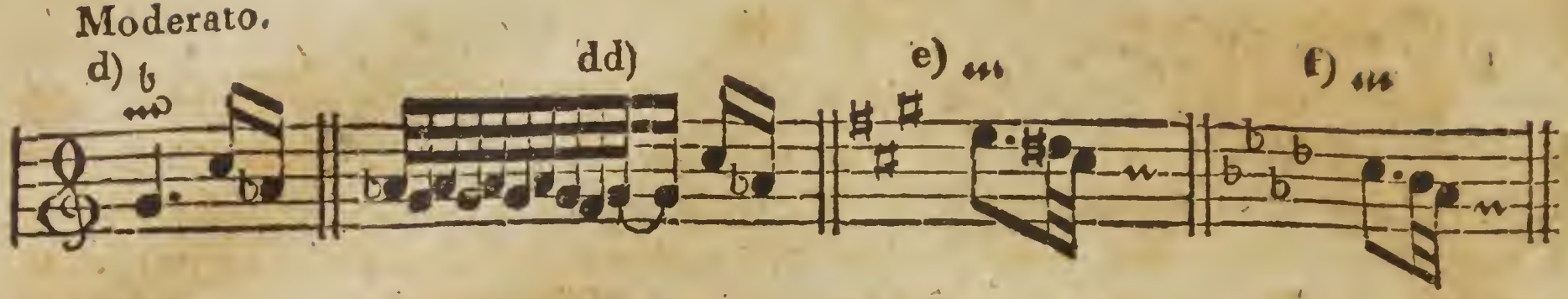


Mo-

*) Agricola will in diesem Falle gar keinen Nachschlag erlauben, „weil (wie er schreibt) hier keine „lebhafte Verbindung des folgenden mit dem vorhergehenden, als wobey der Nachschlag vor„züglich seine gute Wirkung thut, statt finden kann." Und in so fern stimme ich ihm bey. Allein durch den Ton, welcher zu dem Nachschlage hinzu kommt, scheint mir eben das Folgende von dem Vorhergehenden noch mehr getrennt zu werden, und dann würde die Absicht des Komponisten desto vollkommner erreicht. Ueberdies findet man auch den erwähnten Nachschlag, nebst der hinzu gekommenen Note, oft ausdrücklich vorgeschrieben.

**) Ein Zusatz, den ich von einem sehr im Rufe stehenden Virtuosen gehört habe. —

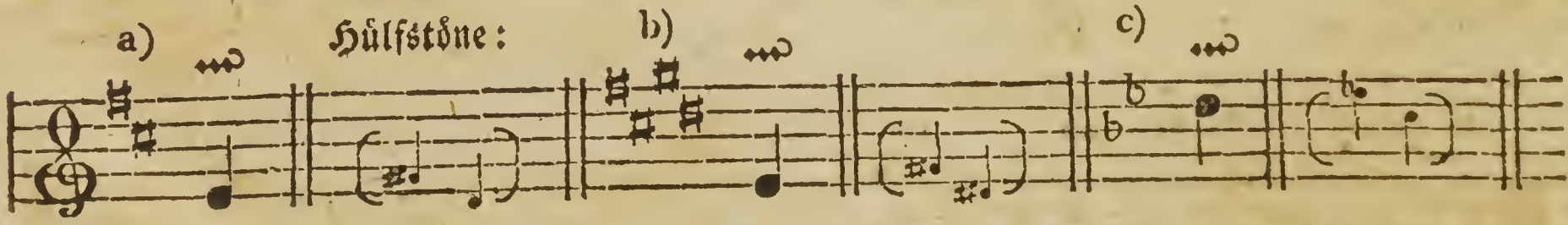
***) Größtentheils —; denn das aus L. Mozarts Violinschule entlehnte Beyspiel m) will ich gern für eine Ausnahme von meiner Behauptung gelten lassen, wenn man diese Verzierung geschmackvoll finden sollte.



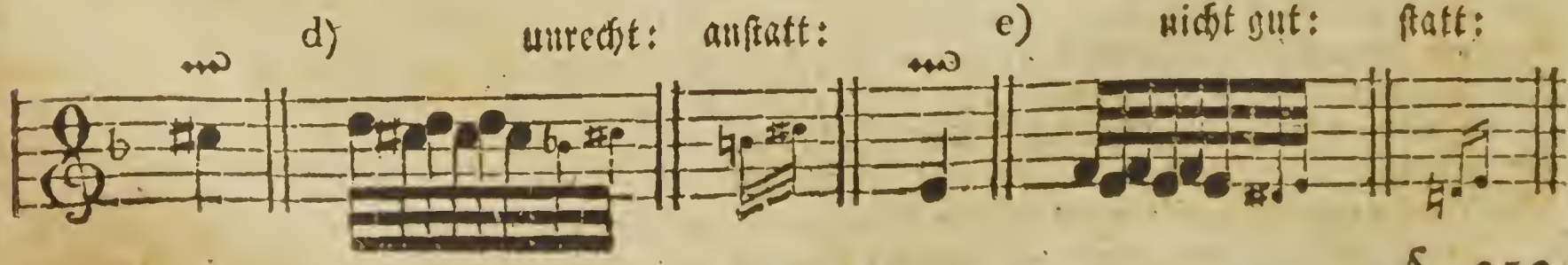
Die punktirten Noten machen also von der §. 309. enthaltenen Regel in Ansehung des Nachschlages eine Ausnahme.

§. 311.

Nicht nur der höhere Hülfston muß sich, nach §. 299. zu dem vorgeschriebenen Tone wie eine große oder kleine Sekunde verhalten, sondern auch der tiefere (oder die erste Note des Nachschlages) darf gegen den Ton, bey welchem der Triller angebracht werden soll, weder mehr noch weniger als eine große oder kleine Sekunde abwärts betragen. Folglich müssen auch die drey Töne eines Trillers mit dem Nachschlage, auf dem Notenplane dargestellt, drey zunächst liegende Stufen einnehmen. Ob aber der eine oder der andere Hülfston bey dem Triller eine große oder nur eine kleine Sekunde von dem vorgeschriebenen Tone abstehen soll, dies wird durch die jedesmalige Vorzeichnung, und bey Abweichungen davon durch beygefügte Versetzungszeichen bestimmt. (§. 312. f.) In dem nachstehenden Beyspiele a) muß demnach, der Vorzeichnung gemäß, zum ersten Hülfstone fis, zum zweyten aber d genommen werden u. s. w. wie ich dies vermittelst der kleinern Noten angedeutet habe.

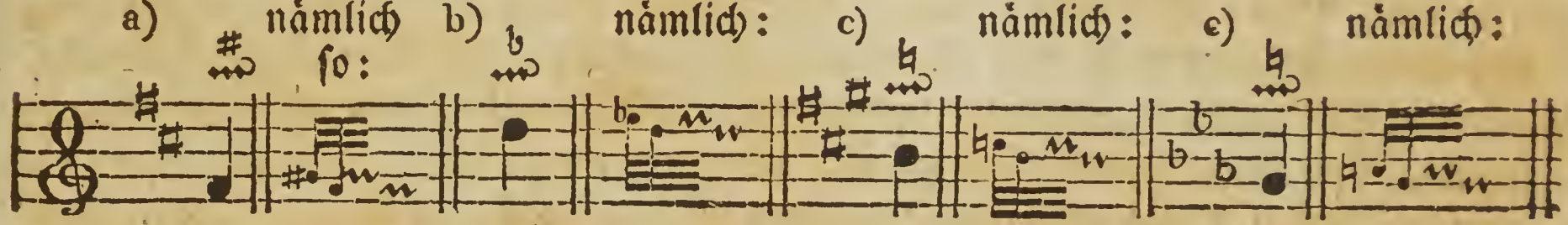


Anm. Da kein Hülfston eine übermäßige Sekunde von dem vorgeschriebenen Tone abstehen darf, so wäre ein Nachschlag, wie der hier bey d), fehlerhaft oder doch nicht nachahmungswürdig, wenn er auch hin und wieder ausdrücklich verlangt seyn sollte. Eben so unrecht ist es, wenn sich so wohl der höhere als der tiefere Hülfston zugleich nur wie eine kleine Sekunde zur Hauptnote verhält e), ob man gleich auch hiervon gedruckte ꝛc. Beyspiele findet.

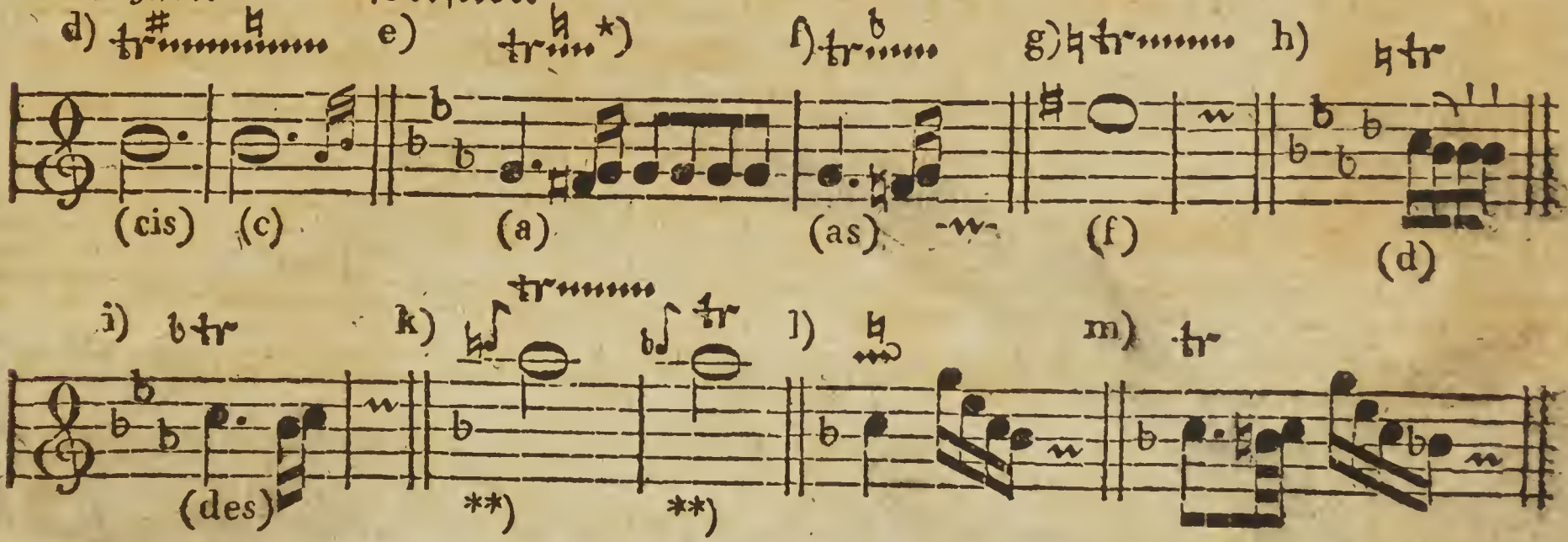


§. 312.

Soll man bey einem Hülfstone von der Vorzeichnung abweichen, und z. B. g anstatt gis, oder b statt h ꝛc. greifen, so wird diese Abweichung über dem Zeichen des Trillers durch ein Versetzungszeichen angedeutet, wie bey a) b) und c). Auch über dem Zeichen des verlängerten Trillers d) e) f), und vor demselben g) h) i), kommt unter andern in Mozarts gedruckten Werken das Versetzungszeichen öfter in der nämlichen Bedeutung vor. Folglich nimmt man bey d) im ersten Takte cis, im zweyten aber c zum Hülfstone. Zuweilen, z. B. im sechsten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 33. wird der erste Hülfston des Trillers durch eine kleine Note angezeigt, wie in dem Beyspiele k). Uebrigens hat ein Versetzungszeichen über einer Manier gemeiniglich auf die folgenden Hauptnoten keine Beziehung; daher greift man in dem Beyspiele l) nur bey dem Nachschlage den Ton h, sodann aber wieder von selbst das vorgezeichnete b, wie bey m).



Mozart. Derselbe.

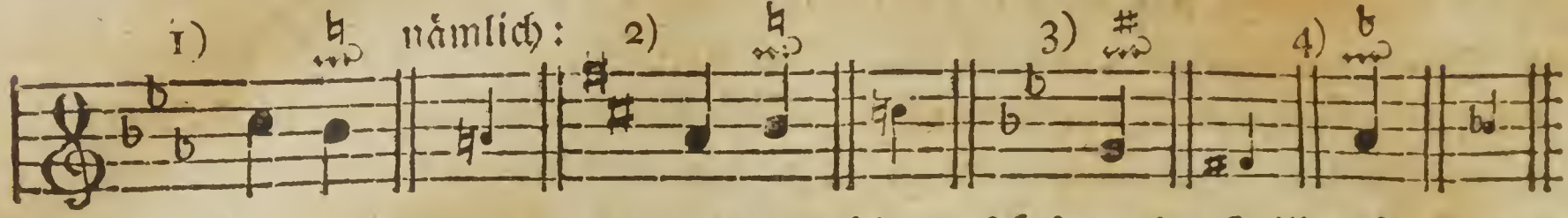


Anm. Ein einzelnes Versetzungszeichen kann sich zwar, dem Anscheine nach, auf den ersten Hülfston des Trillers und auch wohl auf den Nachschlag beziehen; allein wenn der Tonsetzer ꝛc. in der Bezeichnung pünktlich gewesen ist, so wird man die

*) Daß im achten Hefte S. 95. dieses Quadrat unter dem Zeichen des Trillers steht, ist wohl nur ein übersehener Druck- oder Schreibfehler; denn augenscheinlich kann sich das ♮ in diesem Beyspiele nur auf den ersten Hülfston (aber nicht auf den Nachschlag) des Trillers beziehen.

**) Wenn auch Mozart durch jede von diesen kleinen Noten (vor dem Eintritte des Trillers) einen Vorschlag hat andeuten wollen, so wird doch dadurch zugleich auch der erste Hülfston des Trillers mit bestimmt.

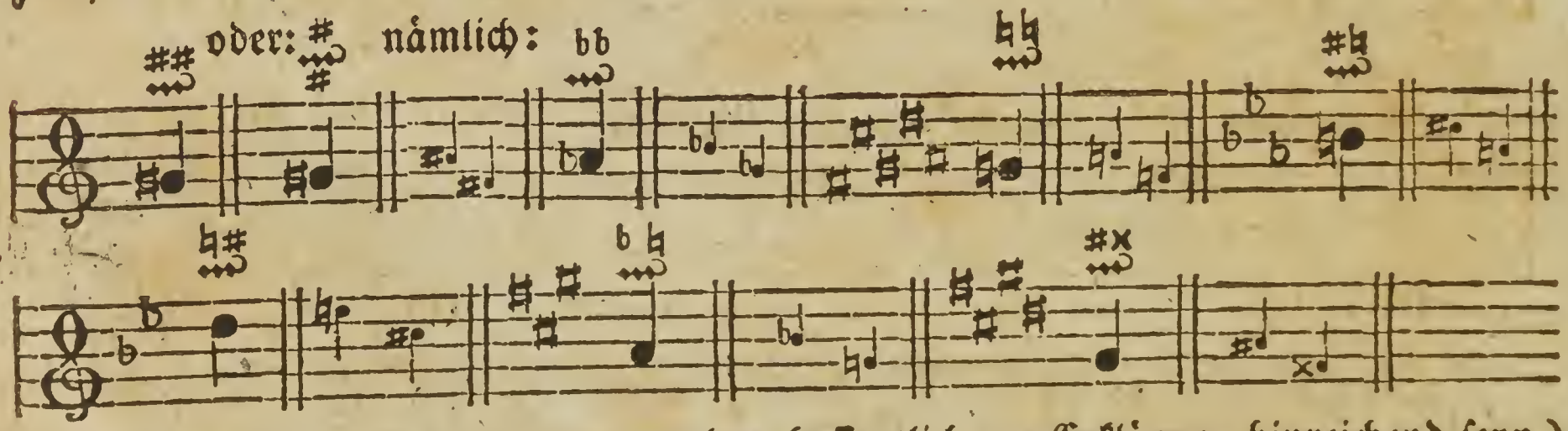
die richtige Anwendung eines solchen Versetzungszeichens leicht machen können. Die folgenden Beyspiele werden hierüber nähern Aufschluß geben.



Bey 1) kann das ♮ nicht auf den ersten (höhern) Hülfston des Trillers Beziehung haben, weil auf der Stufe c nichts vorgezeichnet und auch außerdem kein cis vorausgegangen ist; folglich wird der erste Ton des Nachschlages, nämlich a, dadurch angedeutet. In dem Beyspiele 2) ist dies der entgegengesetzte Fall; denn hier findet das ♮ nur auf der Stufe c statt, und bezeichnet also den ersten Hülfston des Trillers. Bey 3) würden sich die beyden Töne des Trillers wie eine übermäßige Sekunde zu einander verhalten, wenn man das ♯ auf den ersten Hülfston, nämlich auf a, anwenden und folglich ais greifen wollte; daher wird durch dieses ♯ der Nachschlag his angedeutet u. s. w.*)

§. 313.

Stehen zwey Versetzungszeichen über dem Zeichen ∽ ꝛc. so bezieht sich das erste (bey richtiger Andeutung) auf den ersten Hülfston des Trillers, das zweyte aber auf den Nachschlag. Z. B.



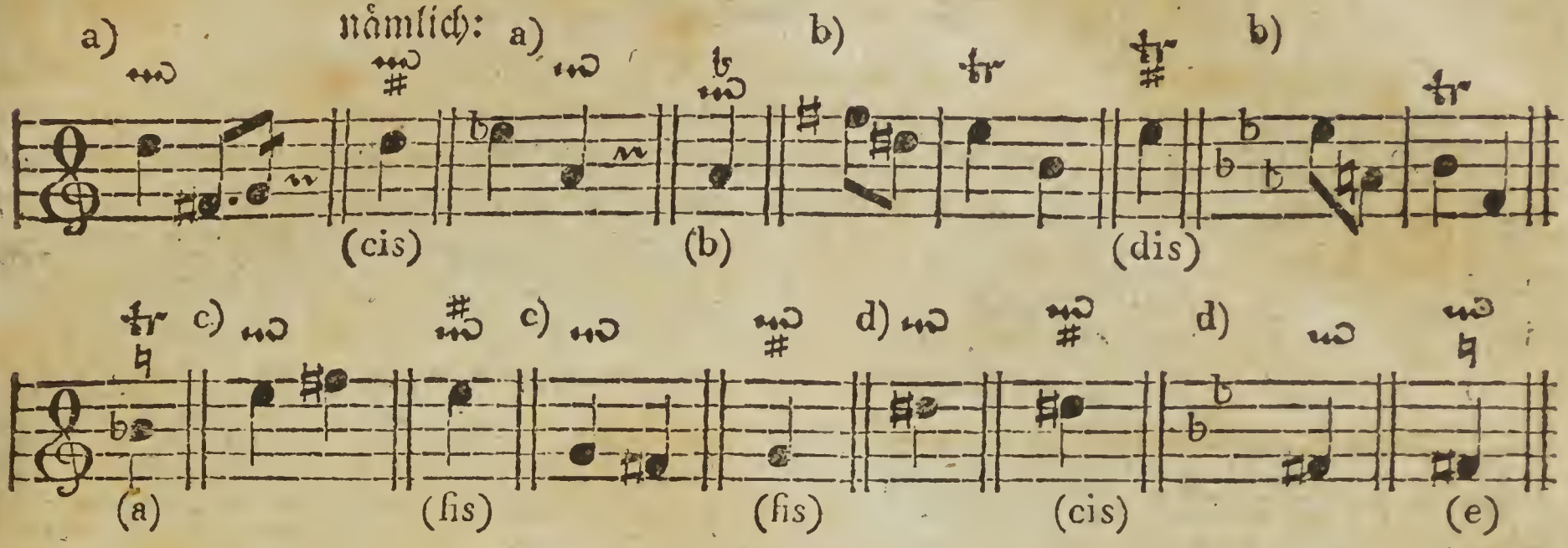
(Die beygefügten kleinen Noten werden hoffentlich zur Erklärung hinreichend seyn.)

§. 314.

Wenn einige Komponisten ꝛc. die erforderlichen Versetzungszeichen über den Manieren nicht andeuten, so können sie dabey wohl nicht immer auf eine rich-

*) Um jedoch einer möglichen Verwechselung vorzubeugen, wäre es wohl besser, man setzte künftighin nur dasjenige Versetzungszeichen, wodurch der jedesmalige erste Hülfston angedeutet werden soll, über das Zeichen des Trillers, nämlich so: ♯∽, ♭∽, ♮∽, oder ♯♮∽ ꝛc. Sollte sich aber das Versetzungszeichen auf den zweyten Hülfston oder auf den Nachschlag beziehen, so könnte man es unter das Zeichen des Trillers setzen, wie hier: ∽♯, ∽♭, ∽♮, oder: tr♯ u. s. w. Auch finde ich, daß diese verschiedene Art der Bezeichnung bereits in den Kompositionen von Mozart, Haydn, Beethoven ꝛc. wenigstens bey dem Doppelschlage gebraucht worden ist.

richtige Ausführung rechnen. Indeß wird freylich ein geübter Spieler schon nach dem Gehöre a), außerdem aber aus dem Vorhergehenden b) oder Folgenden c), auch wohl aus den in der Anmerkung zu §. 311. angezeigten Grundsätzen d) beurtheilen, wo etwa ein ♯, b oder ♮ vergessen worden ist.

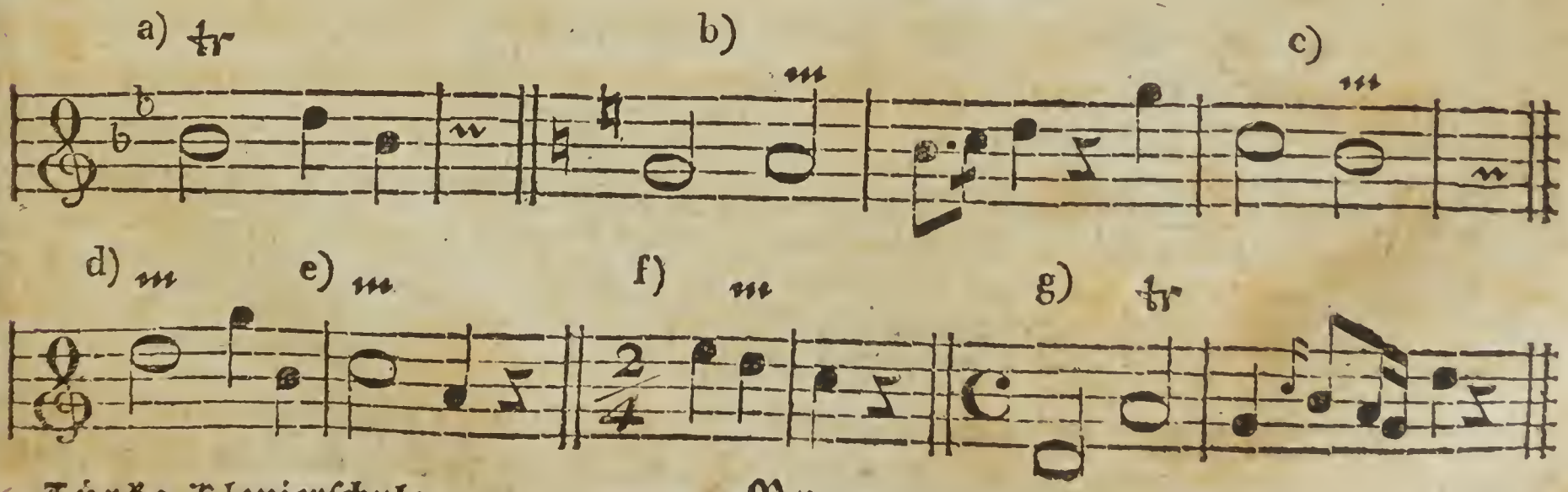


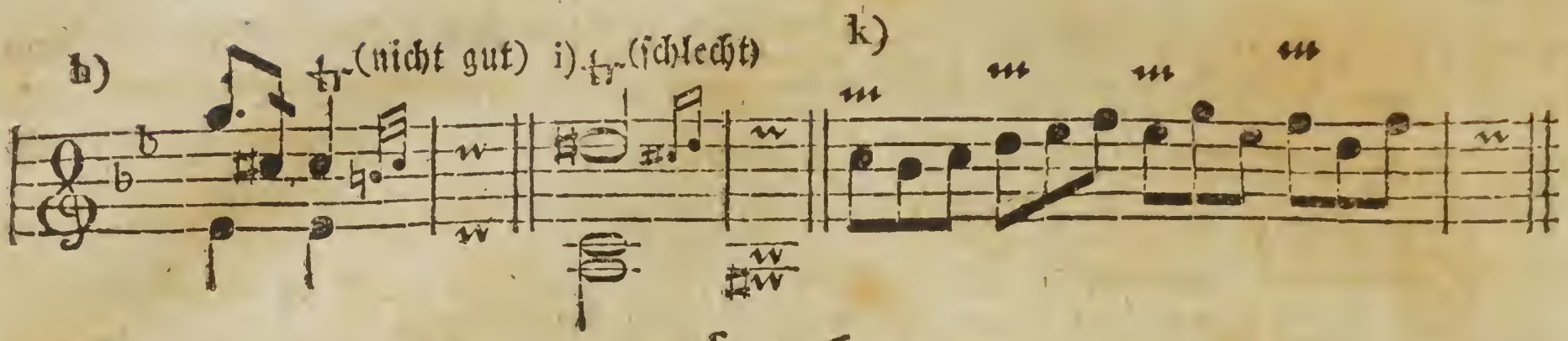
Alles, was ich in diesen vier Paragraphen über die Bedeutung der Versetzungszeichen bey dem Triller gesagt habe, das gilt, unter veränderten Umständen, ebenfalls von verschiedenen andern Manieren.

§. 315.

Man kann den Nachschlag, auch ohne Andeutung, fast bey allen etwas langen Trillern anbringen a), es mögen hernach höhere b) oder tiefere c) Noten, stufenweise b) c) oder im Sprunge a) d) e) folgen. Besonders würde man den Nachschlag bey dem Triller vor einem Tonschlusse, zu Ende f), oder auch nur in der Mitte ꝛc. g) eines Stückes sehr ungern vermissen.

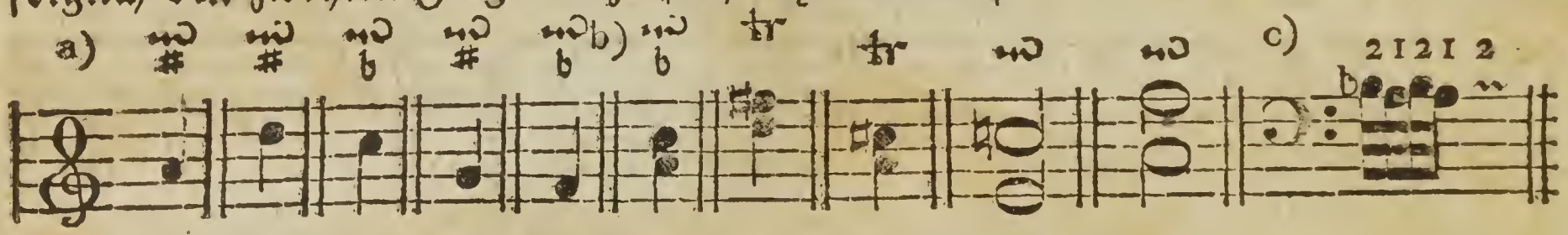
In den Beyspielen h) und i) findet der Nachschlag nicht statt, weil dadurch eine Härte entstände. Auch bey Trillern über Triolen und dreygliedrigen Figuren k) läßt man den Nachschlag weg, weil die erste Note durch diesen Zusatz zu sehr verlängert werden würde u. s. w.





§. 316.

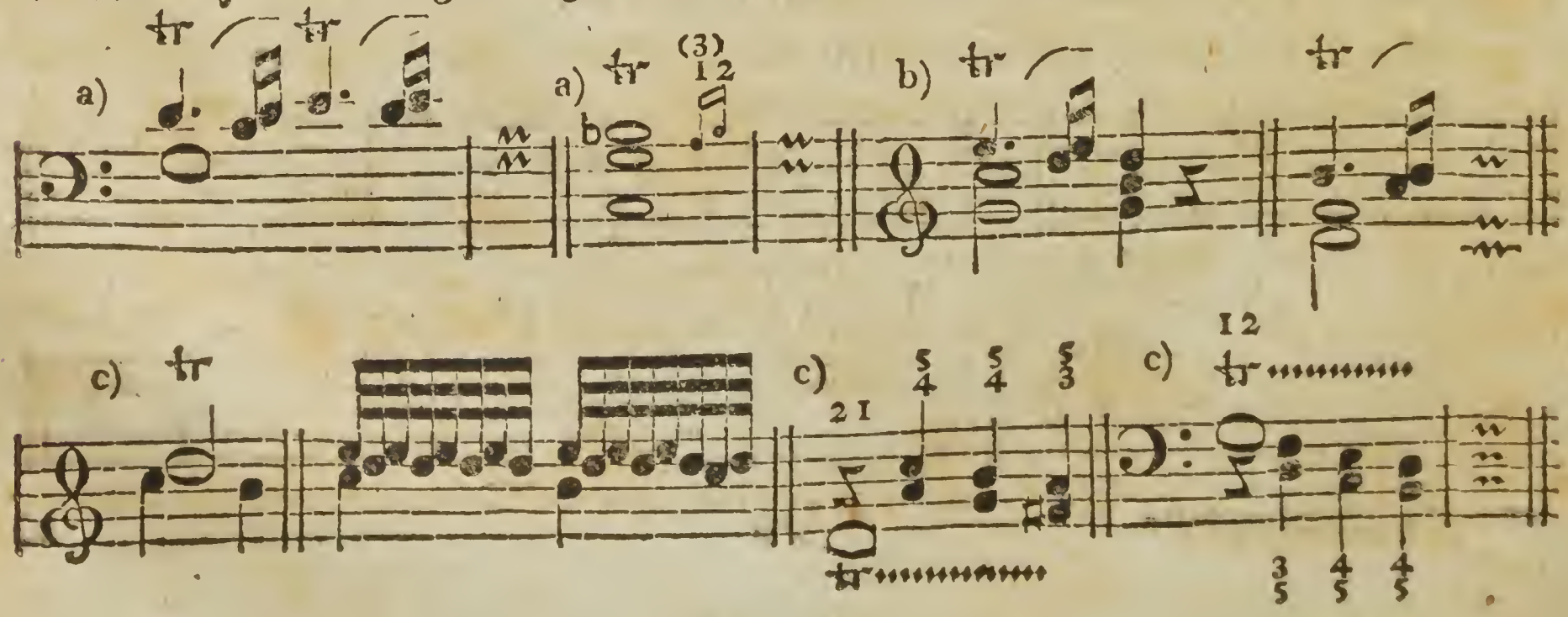
Wie nöthig es sey, auch mit dem dritten und vierten Finger einen Triller schlagen zu können, dies erhellet schon aus den nachstehenden Beyspielen a) und b), wobey man den Daumen zum Nachschage nicht gebrauchen kann, und folglich den zweyten Finger dazu frey behalten muß.

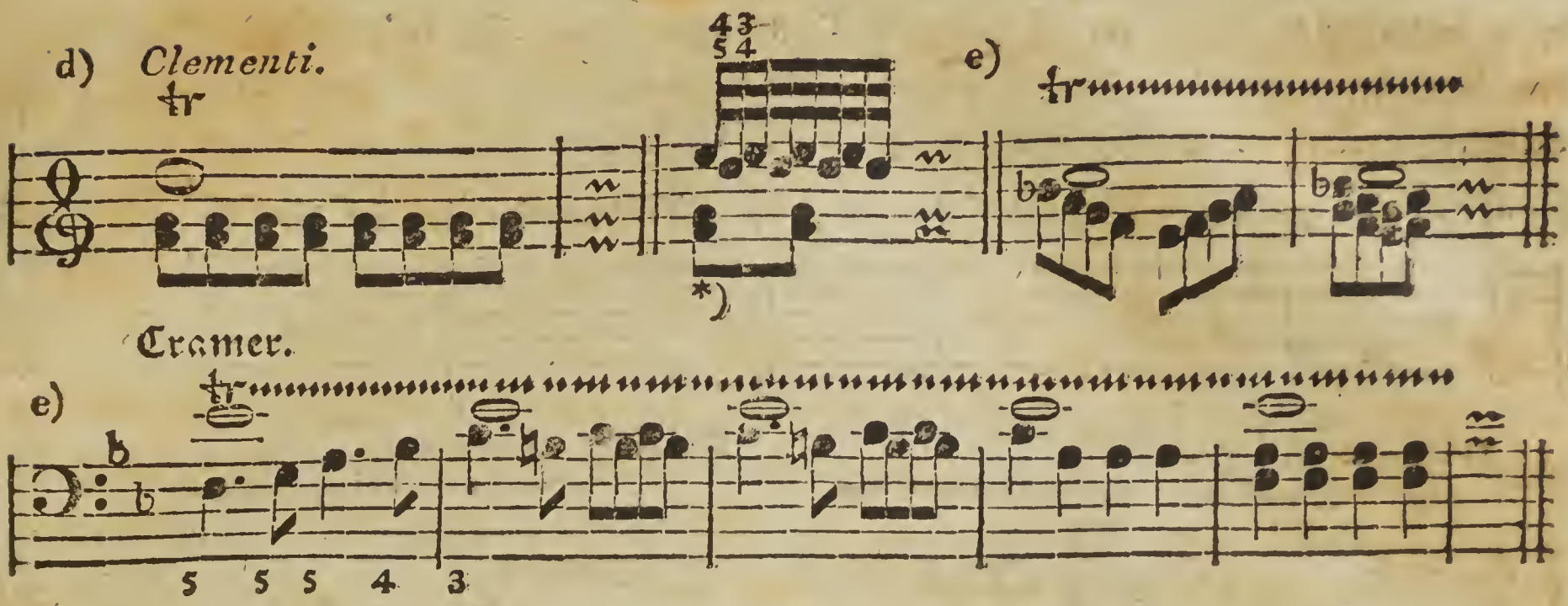


Beyläufig bemerke ich, daß Einige den Triller zur Erleichterung ꝛc. mit dem zweyten und vierten, oder mit dem dritten und fünften Finger schlagen. Milchmeyer tadelt wenigstens das Erstere im Allgemeinen, wie mich dünkt, aus guten Gründen. (Die wahre Art ꝛc. S. 41.) Bach hingegen scheint S. 65. diese Fingersetzung bloß auf einem schwer zu spielenden Instrumente für zulässig zu erklären. In der linken Hand erlaubt er allenfalls auch die oben bey c) angezeigte Applikatur.

§. 317.

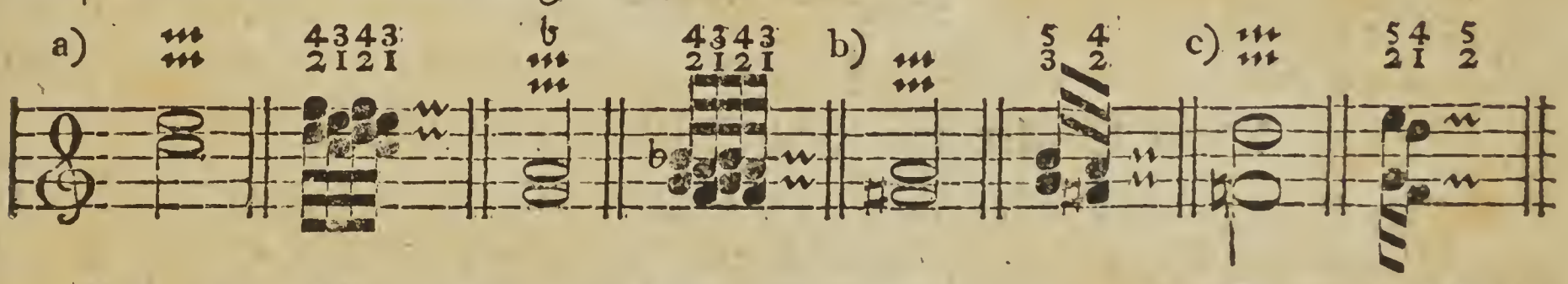
Bey mehrstimmigen Stellen, die bloß für Eine Hand gesetzt sind, ist man oft genöthigt, den Triller nicht nur mit dem Daumen und zweyten, sondern auch sogar mit dem vierten und fünften Finger zu schlagen, wie in den Beyspielen a) und b). Am schwersten aber ist die gehörige ununterbrochene Ausführung dieser Manier alsdann, wenn während derselben in den übrigen Stimmen längere oder kürzere Notengattungen c) d), Figuren u. dgl. vorkommen e).





§. 318.

Zu einem doppelten (zweystimmigen) Triller in Terzen (Terzentriller) für Eine Hand muß man nach Umständen ebenfalls den Daumen oder den kleinen Finger mit gebrauchen a) b). Bey dem Triller in Serten findet nur die einzige bey c) angedeutete Fingersetzung statt. Daß aber solche Triller sehr viele Uebung erfordern, und nicht die Sache eines Anfängers seyn sollen, dies bedarf kaum einer Erinnerung.



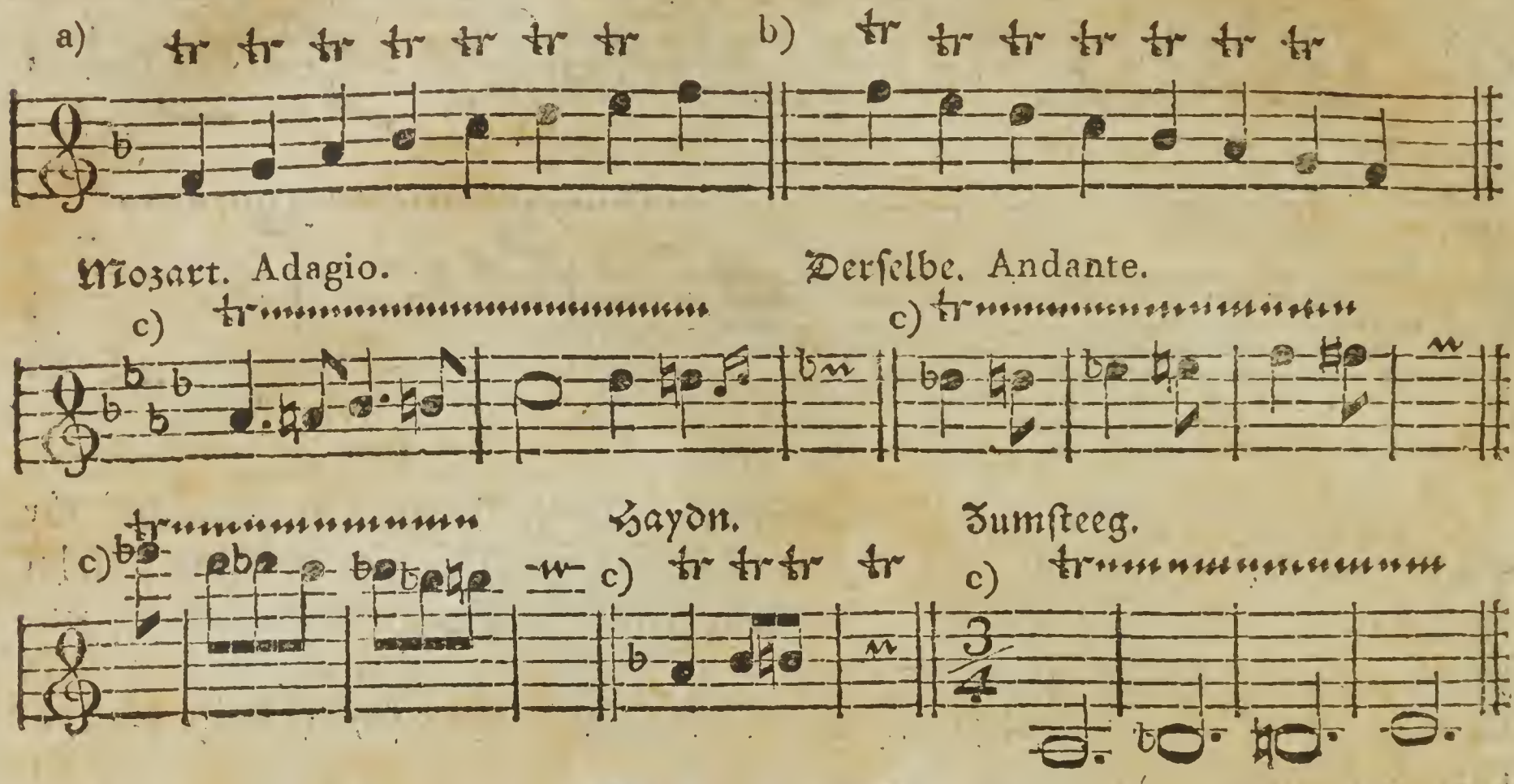
„Auch diese Uebung, (schreibt Bach, S. 65.) man bringe es nun so weit als man „wolle, ist wegen der Finger nützlich; außerdem aber lasse man sie (die Terzentriller) „bey der Ausführung lieber weg, wenn sie nicht recht gleich und scharf „sind, ohne welche zwey Punkte kein Triller gut seyn kann."

§. 319.

Eine ganze Reihe von auf- oder absteigenden Trillern — wovon unter andern Mozart ziemlich oft Gebrauch macht — heißt eine Trillerkette, *(Catena di trilli.)* Man findet sie am häufigsten im Aufsteigen a), wobey jeder Triller einen Nachschlag haben kann. Nicht so gut, oder doch nicht so gewöhnlich ist diese Folge von Trillern im Absteigen b). Auch bey chromatischen Fortschreitungen kommen gegenwärtig oft längere oder kürzere Stellen mit Tril-

*) Wer den Triller nicht mit dem vierten und fünften Finger schlagen kann oder will, der muß die beyden Tasten g und f, wie in dem letztern Beyspiele d) S. 211. mit dem Daumen allein anschlagen.

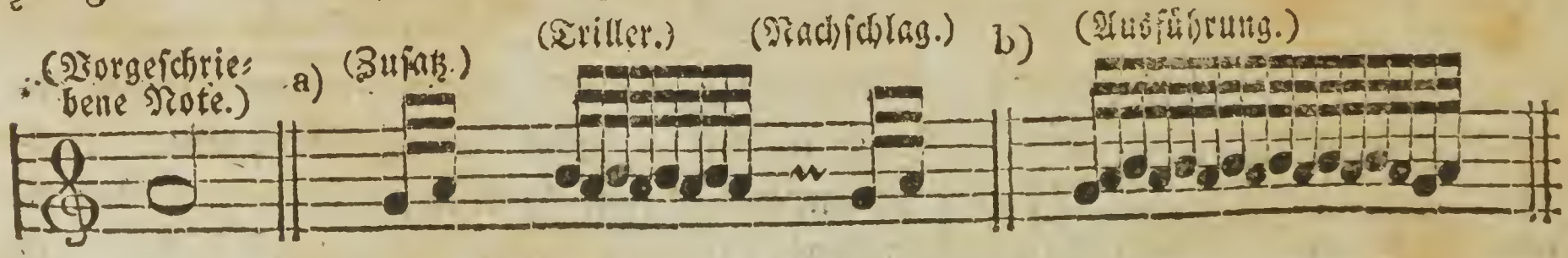
lern bezeichnet vor, wie bey c). Der Spieler hat sich bey solchen Trillerketten vor Unterbrechungen zu hüten; denn es darf zwischen dem einen und dem andern Triller auch nicht die kleinste Lücke entstehen.



§. 320.

Vom Triller mit dem Zusatze von unten.

Der so genannte **Triller von unten** bekommt vorn noch einen Zusatz von zwey Tönen oder Vorschlägen, nämlich den Ton **unter** und den **auf** der Stufe der Hauptnote selbst. Daher wird er von Einigen, aber zu unbestimmt, **der Triller mit dem Vorschlage** genannt.*) Bey a) habe ich die Zusammensetzung desselben nach seinen einzelnen Bestandtheilen, und bey b) die gehörige ununterbrochene Ausführung angezeigt.

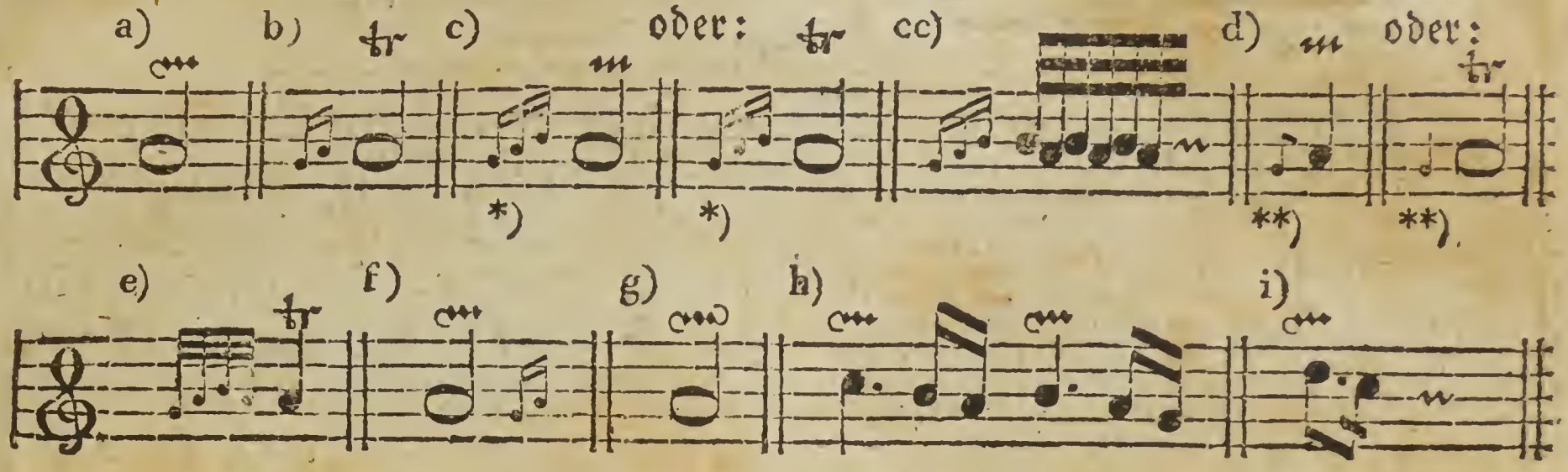


§. 321.

Am gewöhnlichsten deutet man diesen Triller so an, wie bey a) und b), seltener wie bey c) d) und e). Den Nachschlag noch besonders beyzufügen f), oder

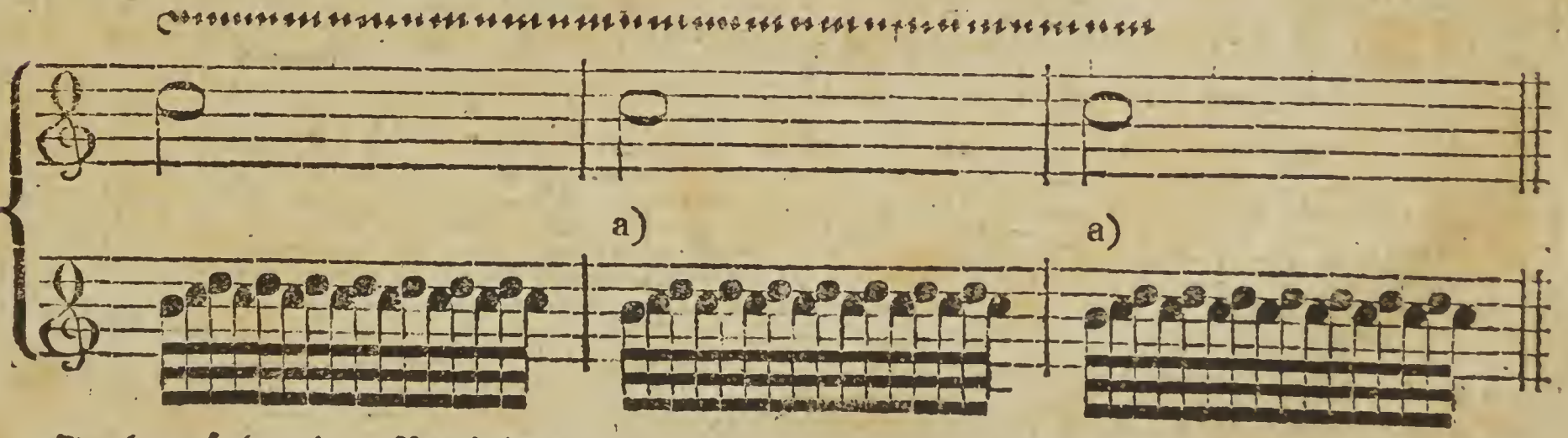
*) Petri schreibt in seiner Anleitung zur praktischen Musik, S. 154. „Man würde diese Triller „mit einer Schleife vor sich ꝛc. besser angeschleifte, anschleifende u. s. w. nennen."

oder ihn durch ein bogenförmiges Häkchen am Ende des ~ zu bezeichnen g), ist fast überflüssig. Denn da dieser Triller nur bey ziemlich langen Noten vorkommen kann, so pflegt man den Nachschlag auch ohnedies von selbst anzubringen; es müßte denn, wie bey h) und i), schon eine Art von Nachschlag vorgeschrieben seyn.



§. 322.

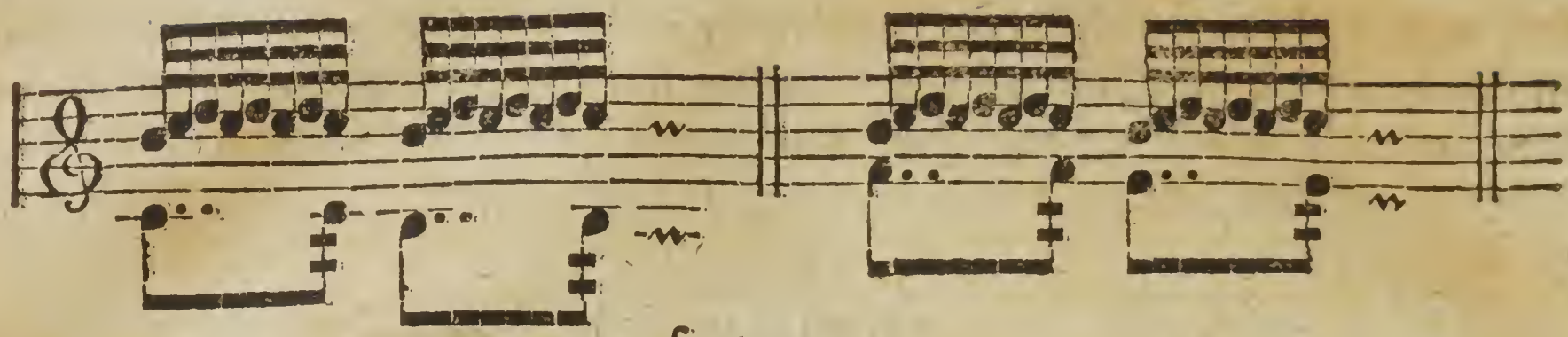
Bey einem sehr langen Triller von unten erlaubt Bach den Zusatz dann und wann zu wiederholen a), wenn die beyden Finger, mit welchen man den Triller schlägt, matt werden sollten. Nur muß man dabey nicht einhalten, (wovor bereits in der Anm. zu §. 305. gewarnt worden ist,) sondern den Triller ununterbrochen fortsetzen.



In den folgenden Beyspielen wird ein feines Ohr die Wiederholung des erwähnten Zusatzes wohl nicht schön finden; ich würde sie daher in ähnlichen Fällen eher widerrathen, als empfehlen.

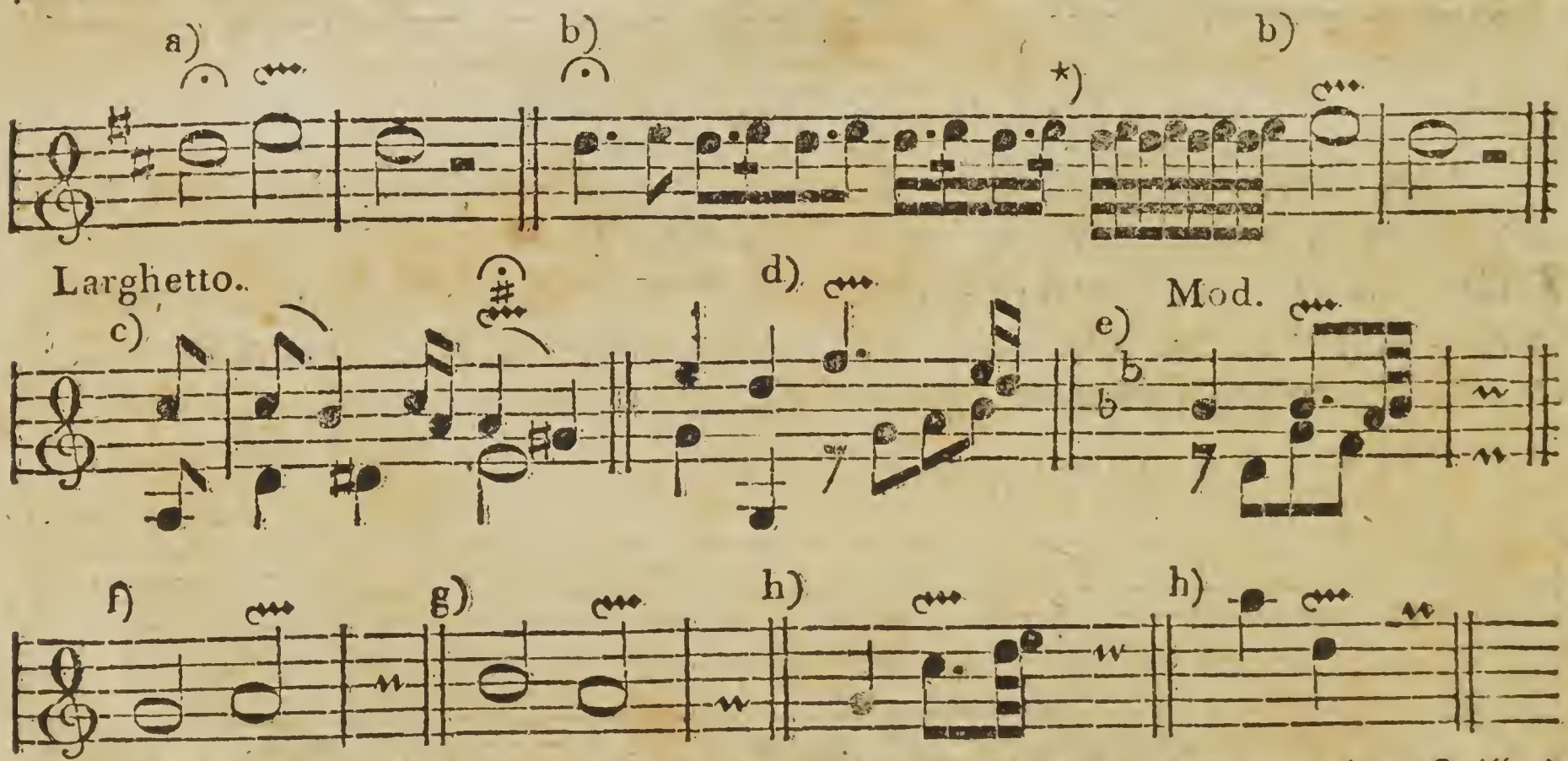
*) Wer diesen Triller so bezeichnet, (wie z. B. Mozart im ersten Hefte der Klaviersachen, S. 67, 78, 79. u. a. m.) der setzt wahrscheinlich dabey voraus, daß der Triller mit der vorgeschriebenen Hauptnote selbst angefangen werde; denn außerdem würde der Hülfston zweymal unmittelbar nach einander folgen, wie oben bey cc).

**) Diese Bezeichnung ist zwar nicht ganz ungewöhnlich, aber doch etwas zweydeutig, weil der Spieler dadurch verleitet werden kann, dem Vorschlage die halbe Geltung der Hauptnote zu geben, die er in diesem Falle, d. h. wenn wirklich der obige Triller damit gemeint ist, nicht bekommen soll.



§. 323.

Der Triller von unten kommt öfter nach einer verzierten Kadenz vor a). Man wiederholt nämlich die beyden ersten Töne (den Zusatz) dieses Trillers einigemal mit zunehmender Geschwindigkeit, und leitet dadurch in den Schlußtriller ein b). Außerdem kann der Triller von unten auch bey Fermaten c), nach Einschnitten d), vor einer wiederholten Note e), bey steigenden f) und fallenden Sekunden g), bey Sprüngen h) u. s. w. angebracht werden.



Im übrigen gilt auch bey diesem Triller alles, was oben (bey dem gemeinen Triller) von den Versetzungszeichen, von dem Nachschlage, von der nöthigen ununterbrochenen Ausführung u. dgl. gesagt worden ist.

---

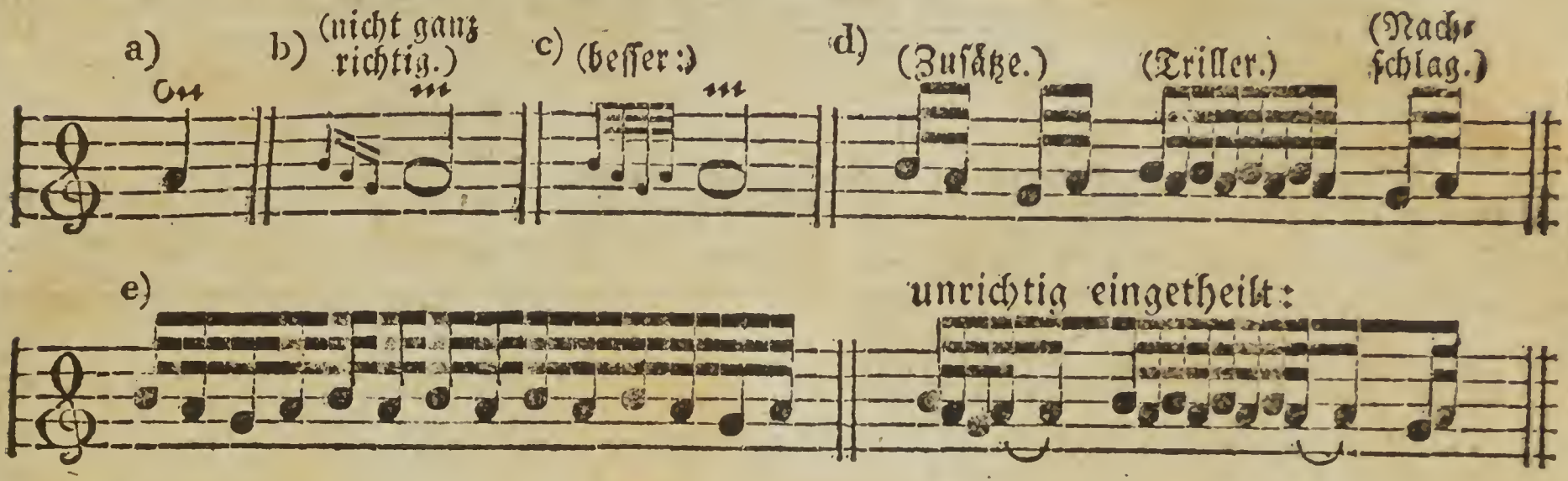
§. 324.

Vom Triller mit dem Zusatze von oben.

Der Triller von oben wird durch das Zeichen bey a), auch durch drey b) oder vier c) kleine Noten angedeutet. Er bekommt vorn noch zwey Töne mehr,

*) Von dieser Verzierung, die man auch den Zurückschlag (*Ribattuta*) nennt, werde ich §. 367. umständlicher handeln.

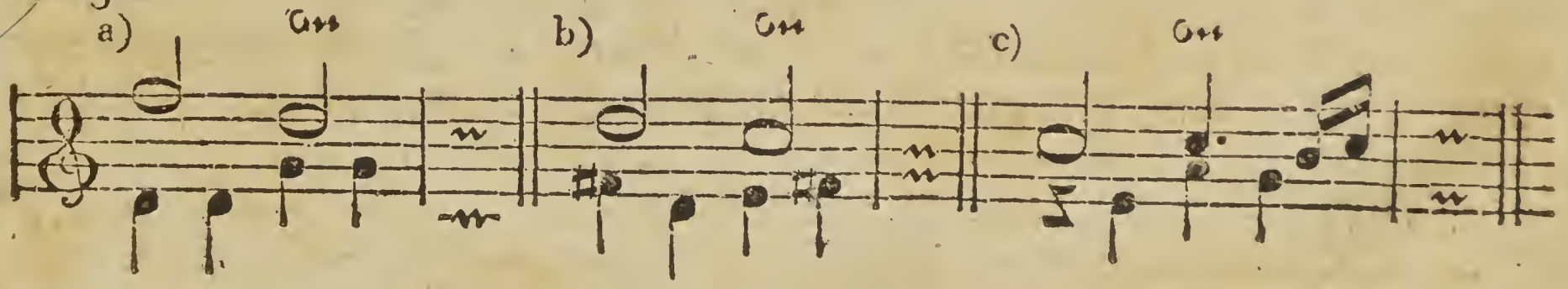
mehr, als der Triller von unten, und zwar den ersten Hülfston nebst dem vorgeschriebenen Tone selbst. Folglich fängt er so an, wie der gemeine Triller; nur wird der §. 320. erwähnte Zusatz zwischen diese beyden Töne und den eigentlichen Triller eingeschaltet. Bey d) ist die Zusammensetzung dieses etwas langen Trillers, bey e) aber die gehörige ununterbrochene Ausführung desselben durch Noten angedeutet.



§. 325.

Da der Triller von oben, seiner Länge wegen, natürlicher Weise nur über langen Noten vorkommen kann, so endigt man ihn auch ohne Andeutung mit einem Nachschlage.

Ueber der vorletzten Note eines Tonschlusses nach einem Terzensprunge abwärts a) findet dieser Triller wohl am schicklichsten statt; doch kann man ihn auch bey einer fallenden Sekunde b) oder über einer wiederholten Note c) anbringen.



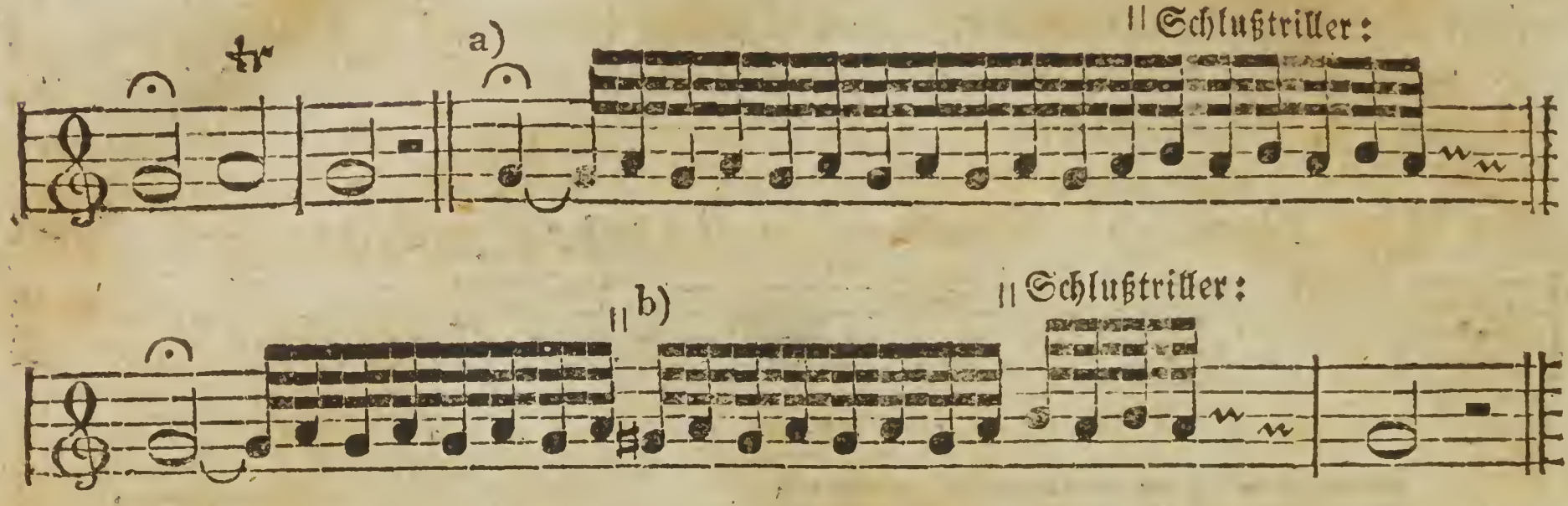
§. 326.

Von dem vorausgeschickten Triller.

Noch muß ich einer gewissen sehr Mode gewordenen Art von Trillern gedenken. Man pflegt nämlich, besonders bey verzierten Kadenzen, vor dem Endigungstriller noch einen andern, welcher eine Stufe tiefer steht, voraus zu schicken, und auf diese Art unvermerkt in den wirklichen Schlußtriller über zu

ge-

gehen, wie bey a). Auch wird der tiefere Ton, während des Trillers, wohl um einen halben Ton erhöhet b).



Man sieht, daß der Triller bey a) dem §. 323. erwähnten Zurückschlage zwar in Ansehung der Bestandtheile, aber nicht der Ausführung nach ähnlich ist.

§. 327.

Dieser umgekehrte Triller oben bey a), den Einige für einen verlängerten Mordenten erklären, (§. 338. Anm.) könnte vielleicht am passendsten ein vorausgeschickter Triller heißen. Hiller giebt ihm dieselbe Benennung, und schreibt in der Anleitung zum musikalisch-zierlichen Gesange, S. 68: „daß dieser Triller, wenn er rein, wohl zusammenhängend und mit zunehmender Stärke vorgetragen werde, aller Ehren werth sey."

Die übrigen Triller, die allmählich immer nur um ein Comma, oder vielmehr um noch ungleich kleinere, kaum bemerkbare, Intervalle höher oder tiefer versetzt werden, sind zum Glücke auf Klavierinstrumenten nicht möglich*).

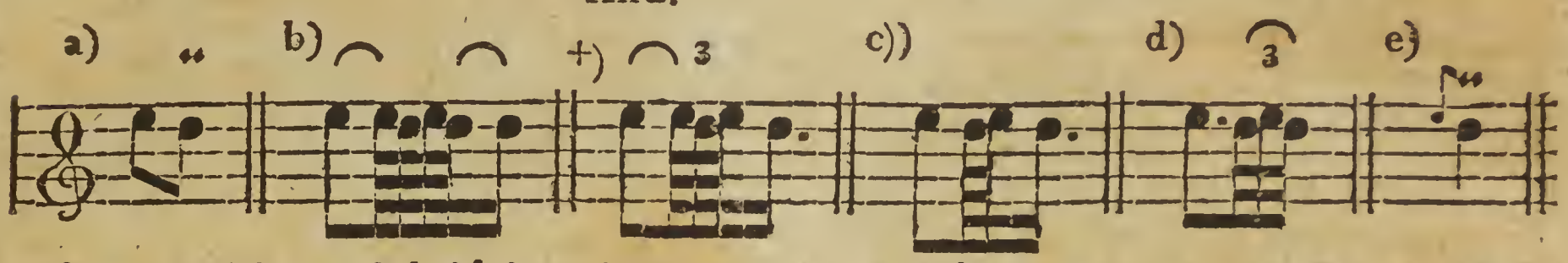
§. 328.

*) Tosi schrieb zwar schon 1723. in der von Agricola 1757. ins Deutsche übersetzten ꝛc. Anleitung zur Singkunst, S. 100. „Diese Triller sind, seitdem der wahre gute Geschmack eingeführt worden, nicht mehr Mode. Man muß sie vielmehr zu verlernen suchen. Wer eine feine Empfindung hat, der verabscheuet die alten Trockenheiten eben so sehr, als die neuern Mißbräuche ꝛc." Allein Tosi schloß die, nach seinem Ausdrucke, höher oder tiefer gezogenen Triller entweder mit Unrecht von dem guten Geschmacke aus, oder der unsrige ist in dieser Hinsicht wieder ausgeartet. Denn so mancher Violinspieler ꝛc. trillert auch jetzt noch auf die oben erwähnte Art von cis bis e. — „Sollten sich die Triller nach einer Kadenz, vorzüglich zu Tonstücken von fröhlichem ꝛc. Charakter, nicht noch besser ausnehmen, wenn man sie durch alle nur denkbare Intervalle in dem Bezirke einer ganzen Oktave fortführte? — Vielleicht gäbe dies zur Einführung einer neuen, oder doch in unserm Welttheile noch unbekannten, Tonleiter Veranlassung. —" Ich konnte meinem spottenden Freunde hierauf nur mit einem Achselzucken antworten.

§. 328.

Von dem Pralltriller.

Der halbe= (kurze) oder Pralltriller*) ist eine sehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier. Denn es gehört viele Fertigkeit und Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geschwindigkeit heraus zu bringen. Sein gewöhnliches Zeichen ist das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet.



In verschiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bey c) und d) vorgeschrieben. Der Umstand, daß so wohl der bey b) an die vorhergehende Note gebundene (erste) Hülfston e, als auch das letztere d, nicht gehört wird, hat wahrscheinlich zu der (für das Auge bequemern) abgekürzten Andeutung bey c) Veranlas=

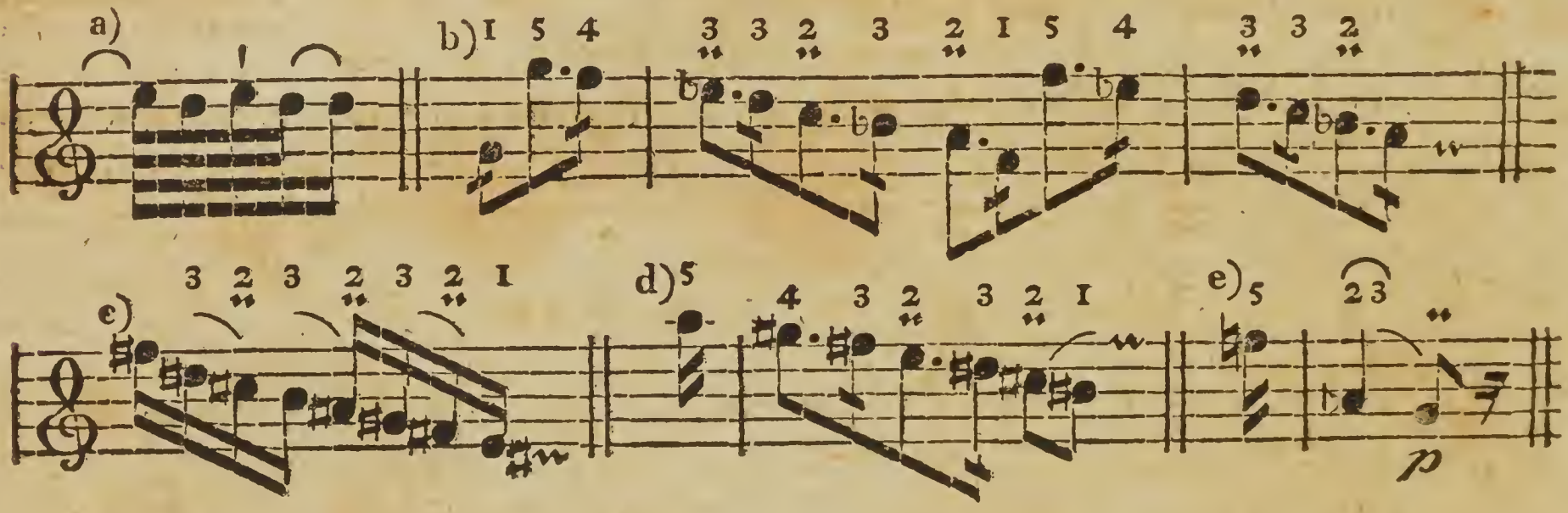
*) Löhlein nennt diese Manier in seiner Clavierschule unrichtig den Abzug. Dadurch sind auch wohl einige Andere zu derselben unrichtigen Benennung des Praltrillers verleitet worden. Daß man aber unter dem Kunstausdrucke Abzug eine gewisse Art des Vortrages versteht, (die auch bey dem Pralltriller nöthig werden kann,) dies habe ich S. 249. angemerkt. (Vergl. mit §. 331.)

In einigen Provinzen wird dieser Triller auch der Schnelzer genannt. Ein Kunstausdruck, der wohl schwerlich allgemein eingeführt werden dürfte. — Die Benennung Halbtriller hält Marpurg (in seiner Anleitung zum Clavierspielen, S. 54.) deswegen für entbehrlich, „weil „diejenigen, die sich derselben bedienen, keinen ganzen= Dreyviertheil= oder Neunachttheiltriller (?) erkennen." — Eben da erklärt Marpurg den Unterschied zwischen dem ⁓ und ⁓ für eine Subtilität, und will beyden Zeichen einerley Bedeutung geben. „Die Dauer des „Trillers (schreibt er) wird ja von dem Werthe der Note bestimmt, und der Kopist oder „Kupferstecher darf nur ein ⁓ für ein ⁓ setzen, oder umgekehrt, wenn es der Komponist „nicht schon zuvor in der Urschrift versehen hat, wozu nutzet alsdenn dieser Unterscheid? ꝛc." Hiergegen bemerke ich, daß z. B. über einem Viertel in geschwinder Bewegung, oder über einem Achtel in gemäßigterm Zeitmaße ꝛc. bekanntlich eben so wohl nur ein halber oder Pralltriller, als ein langer, (die völlige Geltung der vorgeschriebenen Note ausdauernder,) statt finden kann; wovon in Bachs und andern Kompositionen häufige Beyspiele vorkommen. Folglich wird der längere oder kürzere Triller nicht immer durch den Werth der Note, sondern bey genauer Andeutung von dem Komponisten bestimmt, je nachdem nämlich dieser den einen oder den andern Triller dem Charakter des Tonstückes oder der jedesmaligen Stelle u. dgl. angemessener findet. Und schlimm genug, wenn der Spieler auch in dieser Rücksicht die Vorschrift des Tonsetzers nicht gehörig befolgt. — Noch weniger will der zweyte Einwurf gegen die Bezeichnung ⁓ und ⁓ sagen. Denn kann nicht bey dem Abschreiben ꝛc. eben so leicht ein ⁓ mit dem von Marpurg (Tab. IV. ff.) selbst gebrauchten Zeichen ⁓, ⁓, ⁓, ⁓, ⁓, ⁓ u. a. m. verwechselt werden? Der bloße Praktiker lernt aber unstreitig ein ⁓ und ⁓ eher kennen und sie ihrer Bedeutung nach von einander unterscheiden, als die in der gedachten Anleitung oft genannten, und in diesem oder jenem Falle zum Merkmale angegebenen Wechsel= und Hauptnoten, wozu nicht selten mehr, als gemeine Kenntniß der Harmonie erfordert wird.

lassung gegeben.*) Wenn man aber bedenkt, daß diese Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die bey b) oder +) enthaltene Darstellung in Noten richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfstone anfängt. (§. 306.) Bey d) wird die vorhergehende Note durch den Punkt zu merklich verlängert, daher ist diese Ausführung nicht anzurathen.

§. 329.

Der Pralltriller wird zwar gewöhnlich geschleift, und dadurch in Ansehung des Vortrages von dem Schneller unterschieden; indessen muß doch der letzte Hülfston, welchen ich unten bey a) durch ı bezeichnet habe, mit einem so genannten Schnellen heraus gebracht werden. Aus diesem Grunde kann man hierzu am bequemsten nur den zweyten und dritten, oder den dritten und vierten Finger gebrauchen; gesetzt auch, man müßte sich in gewissen Fällen einer sonst nicht erlaubten Applikatur, oder anderer, nur im Nothfalle anzuwendenden, Vortheile bedienen, wie in den Beyspielen b) c) d) und e).

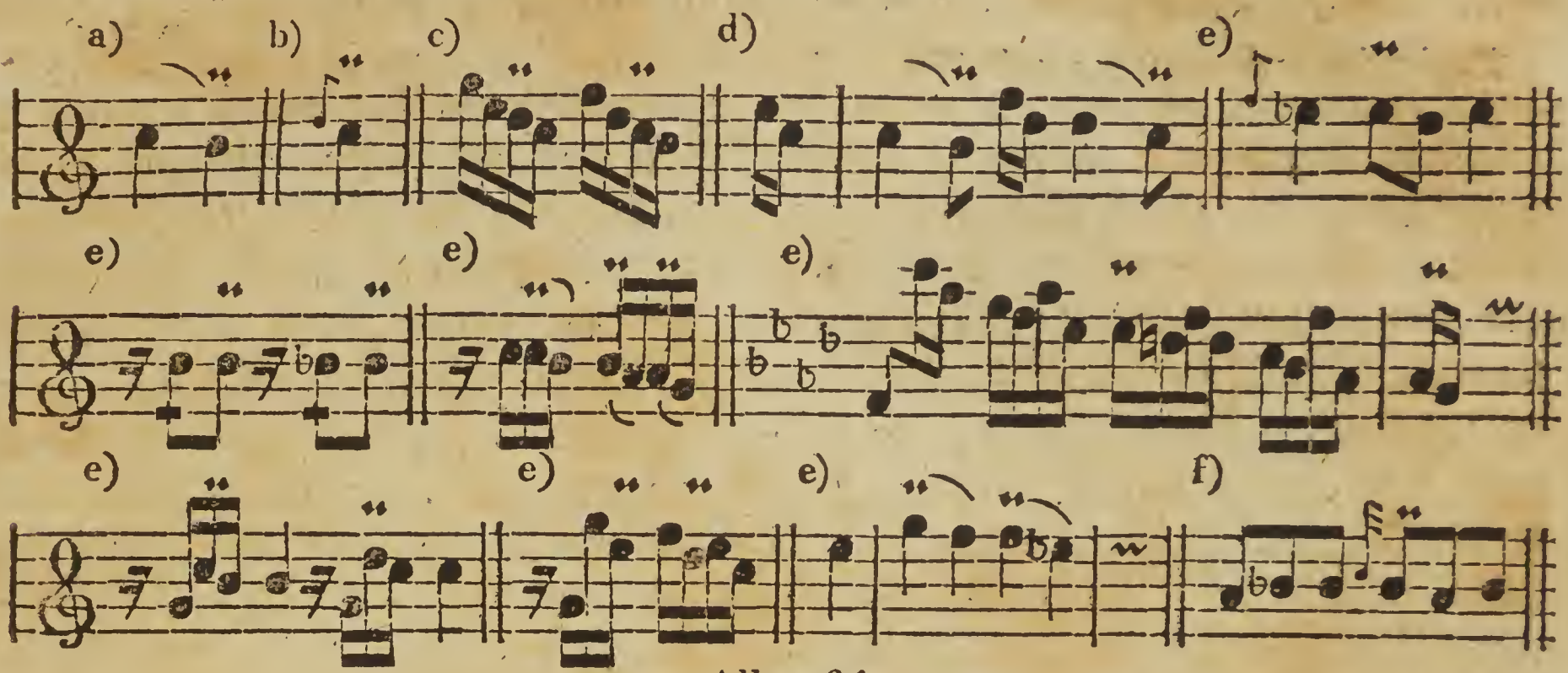


§. 330.

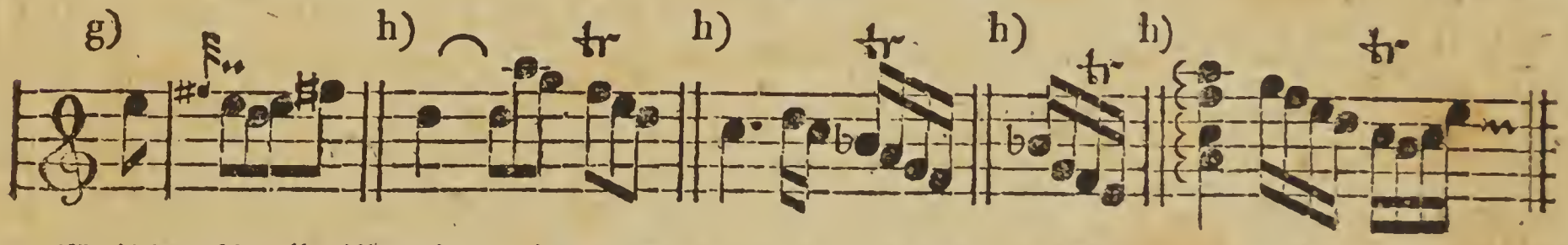
Nach Bachs und Agricola's Behauptung kann der Pralltriller nur bey einer fallenden Sekunde statt finden, der erste von den beyden, zu einer Sekunde gehörigen, Tönen mag nun durch eine gewöhnliche a), oder durch eine kleine Note bezeichnet seyn b). Ins besondere pflegt man den Pralltriller gern über der dritten Note einer solchen viergliedrigen Figur, die aus einem Sprunge

*) „Besonders darf die erste Hülfsnote des Pralltrillers," nach Agricola's Bemerkung, „als„dann nicht von neuem angegeben werden, wenn ein Vorschlag vorhergeht, weil dieser die „erste Note des Pralltrillers ausmacht," wie S. 305. bey e). „Ein anders ist es, (schreibt er ferner,) „wenn die Note, die sonst einen Vorschlag abgeben könnte, aber als eine Hauptno„te ausgeschrieben steht, von kurzer Geltung ist." Ich lasse die nähere Untersuchung dieses Umstandes dahin gestellt seyn, und merke nur noch an, daß das letztere d (auf der vorhergehenden Seite in dem Beyspiele b) bloß deswegen beygefügt wird, um dadurch den Werth des bey a) vorgeschriebenen Achtels vollzählig zu machen; daher darf auch dieses d nicht nochmals angeschlagen werden.

ge und aus drey stufenweise absteigenden Noten besteht c), und bey Einschnitten anzubringen d). Daß aber die Komponisten den Pralltriller nicht immer bloß über einer solchen Note vorschreiben, welche eine Stufe tiefer steht, als die unmittelbar vorhergehende, dies sieht man schon aus den folgenden Beyspielen e), die ich aus Bachs, Beethovens, Mozarts, Haydns, E. W. Wolfs und andern Werken entlehnt habe.



All. assai.



Weil der Pralltriller eigentlich nur bey einer Sekunde im Absteigen vorkommen soll, so setzen verschiedene Komponisten da, wo kein solcher höherer Ton vorausgegangen ist, vor die Hauptnote noch einen veränderlichen Vorschlag, wie oben bey f) und g).

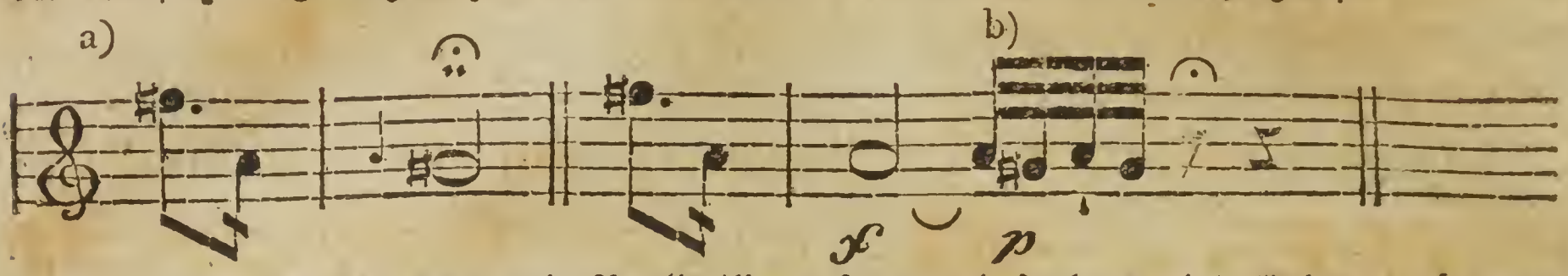
In den, aus neuern gedruckten Werken ausgehobenen, Beyspielen h) soll durch tr augenscheinlich nur ein Pralltriller angedeutet werden. Denn wie wäre wohl bey so kurzen Noten ein wirklicher (ganzer) Triller möglich? Daß man es aber gegenwärtig in Absicht auf die Bezeichnung der Manieren, wenigstens in gewissen Gegenden, nicht mehr so genau zu nehmen pflegt, als ehedem, dies habe ich schon S. 287. f. im Allgemeinen erinnert. Ob das zu loben oder zu tadeln ist, mögen die Kritiker entscheiden.

§. 331.

Wenn der Pralltriller über einer Note mit einem Ruhezeichen steht, wie bey a), so wird der vorhergehende Ton lange ausgehalten;*) nach dem Pralltriller, welcher in diesem Falle nur schwach (mit dem Abzuge) vorgetragen wer-

*) Mehr hiervon im siebenten Kapitel.

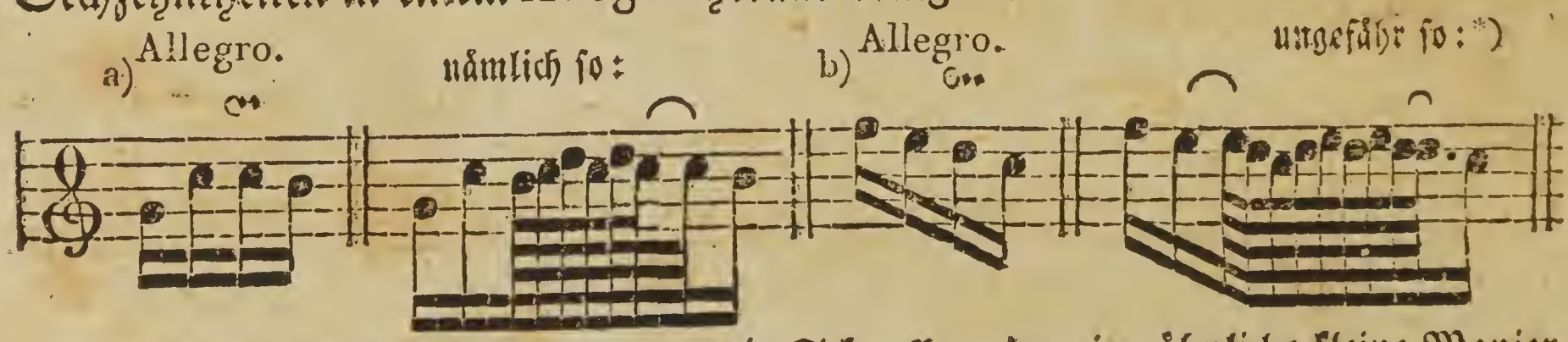
den muß, hebt man den Finger sogleich von der Taste ab. Folglich würde die Ausführung ungefähr so seyn müssen, wie sie bey b) angezeigt ist.



Dieser schwach vorzutragende Pralltriller erfordert besonders viele Uebung, ehe man ihn mit der nöthigen Deutlichkeit und Schärfe heraus bringen lernt. Ich würde diese Uebung erst alsdann vornehmen lassen, wenn der Lernende den Pralltriller bereits in dem sonst gewöhnlichen Grade der Stärke gehörig ausführen könnte.

§. 332.

Seit einiger Zeit hat man angefangen, auch dem Zeichen des Pralltrillers ein bogenförmiges Häkchen beyzufügen, nämlich: ∾, ∾, ∾, ∾. Die Bedeutung dieses Zusatzes ist schon bey dem **Triller von unten** 2c. erklärt worden, und läßt sich leicht auf den Pralltriller anwenden. Da aber dieses vermehrte Zeichen oft über so kurzen Noten steht, wobey ein solcher Zusatz schlechterdings nicht ausführbar seyn würde, so muß wohl irgend eine andere Manier darunter verstanden werden sollen. Wer könnte z. B. die hier bey a) und b) angedeuteten Manieren — die ich so bezeichnet gefunden habe — über Sechzehntheilen in einem Allegro heraus bringen?



In dem Beyspiele a) kann nur etwa ein Schneller oder eine ähnliche kleine Manier, bey b) aber bloß ein Pralltriller (ohne Zusatz) angebracht werden.

---

§. 333.

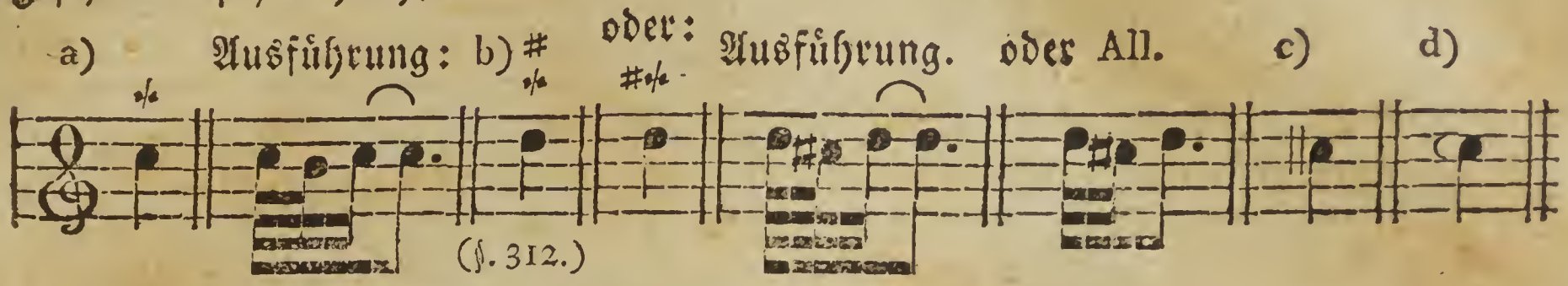
Von dem Mordenten.

Der **Mordent** (*Pincé*, **Mordant, Kräusel, Beißer,****) wird auf zweyerley Art, nämlich **kurz** und **lang** gebraucht. Das gewöhnliche Zeichen des

*) Um die Eintheilung ganz genau zu bestimmen, hätte ich zum Theil noch kürzere Notengattungen wählen müssen.

**) So nennen die ältern Tonlehrer eine Art von Mordenten. (§. 339. f.) Heinichen z. B. schreibt in seiner Anweisung 2c. Seite 530. „Diese Manier werde deswegen Mordente oder „beiß-

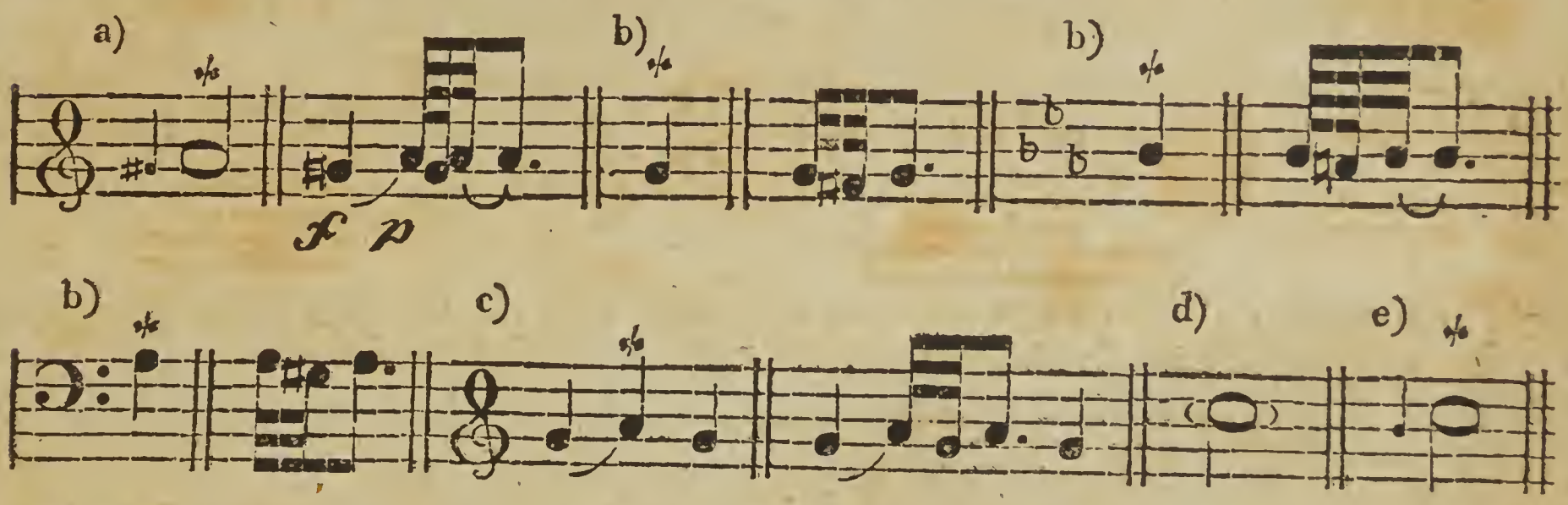
des kurzen (halben) Mordenten ist dieses: 𝆔, zu welchem im erforderlichen Falle, wie bey b), noch ein Versetzungszeichen hinzu kommt. Die Ausführung des Mordenten muß jederzeit (folglich auch bey längern Noten) äußerst geschwind seyn a) b).



Die Bezeichnungen bey c) und d) sind gegenwärtig gar nicht mehr, oder nur etwa noch in einigen Gegenden gebräuchlich. Daß man aber ehedem auch die Vorschläge durch das Zeichen bey d) andeutete, ist Seite 234. ꝛc. erinnert worden. Im kritischen Musikus an der Spree heißt es S. 65: „Der Vorschlag, insgemein Mordant genannt u. s. w."

§. 334.

Wenn der kurze Mordent nach einem Vorhalte steht — welches sehr häufig der Fall ist —: so wird er schwach oder mit dem Abzuge vorgetragen a). Um dieser Manier mehr Schärfe zu geben, nimmt man zum Hülfstone, auch wohl ohne Andeutung, oft nur die kleine Sekunde oder den halben Ton abwärts b); jedoch alsdann nicht leicht, wenn die vorhergehende oder darauf folgende Note einen ganzen Ton tiefer steht, wie bey c).



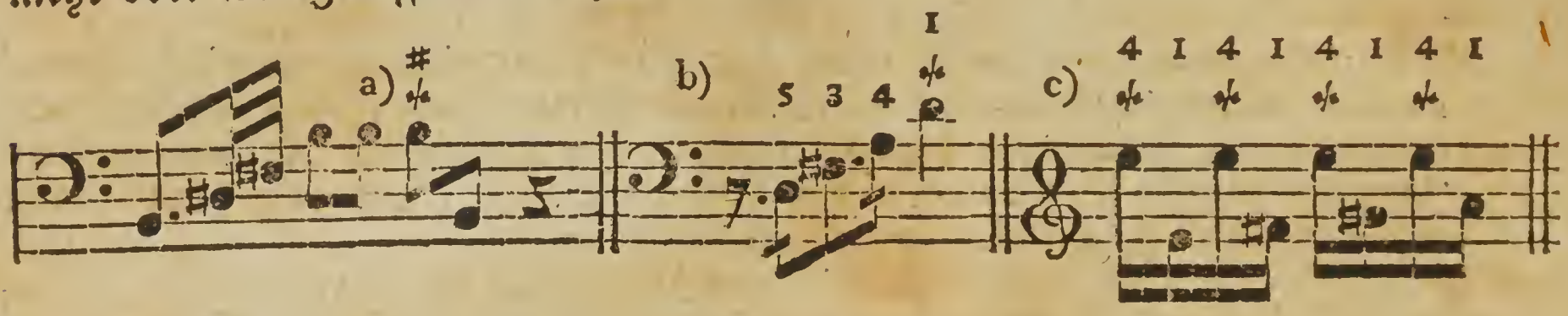
Ehedem pflegte man durch die Bezeichnung bey d) einen Vorschlag von unten und zugleich einen Mordenten über der Hauptnote anzudeuten, wie in dem Beyspiele e).

§. 335.

„beissend genennet, weil sie sey, wie der Biß eines kleinen Thiergens, welches kaum an„beisset, und sogleich wieder ohne Verwundung fahren lässet." Walther lehrt: „*Mor*„*dant*, eine Manier, zu deren expression man zu einer auf dem Papier befindlichen Note „die nechste drunter noch darzu nimmt, und beyde dergestalt touchiret, daß es lässet, als wür„de etwas hartes, z. E. eine Nuß, von einander gebissen und getheilet ꝛc." (Musikalisches Lexicon, unter *Mordant*.)

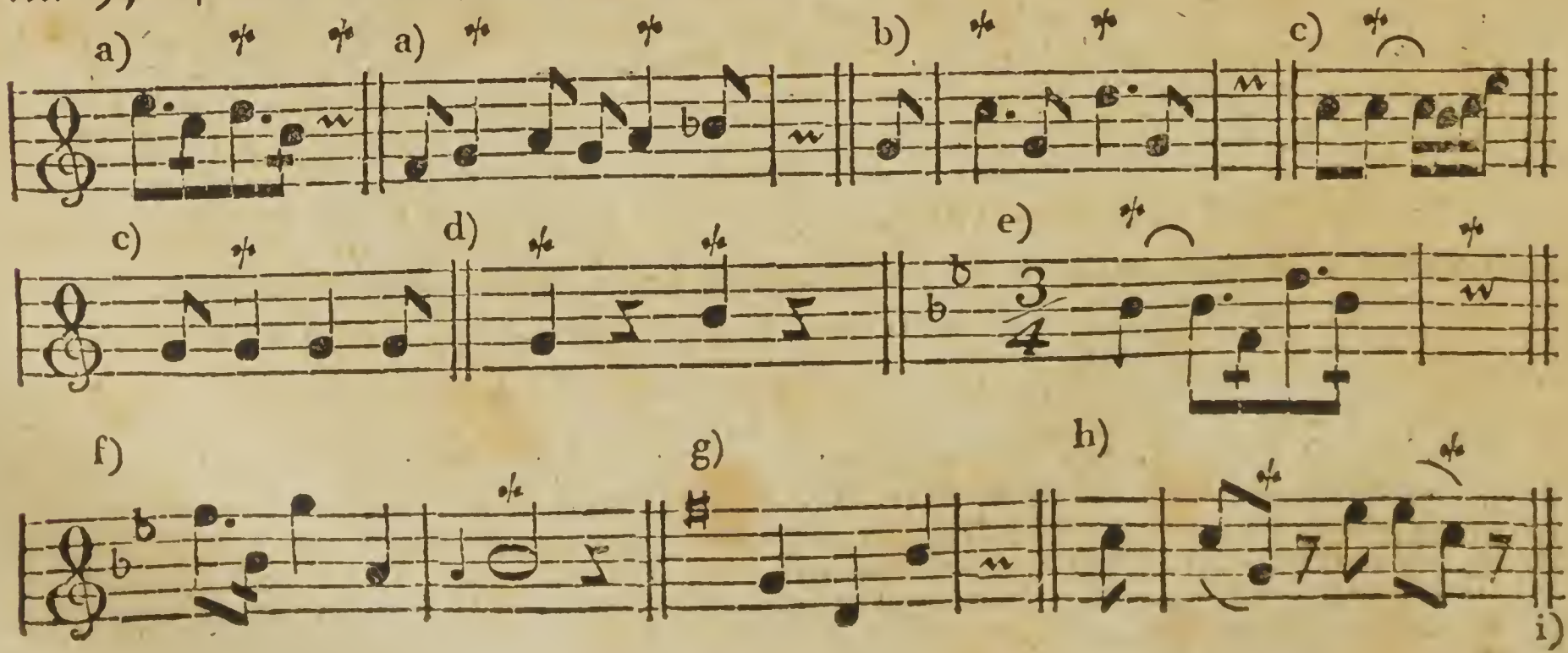
§. 335.

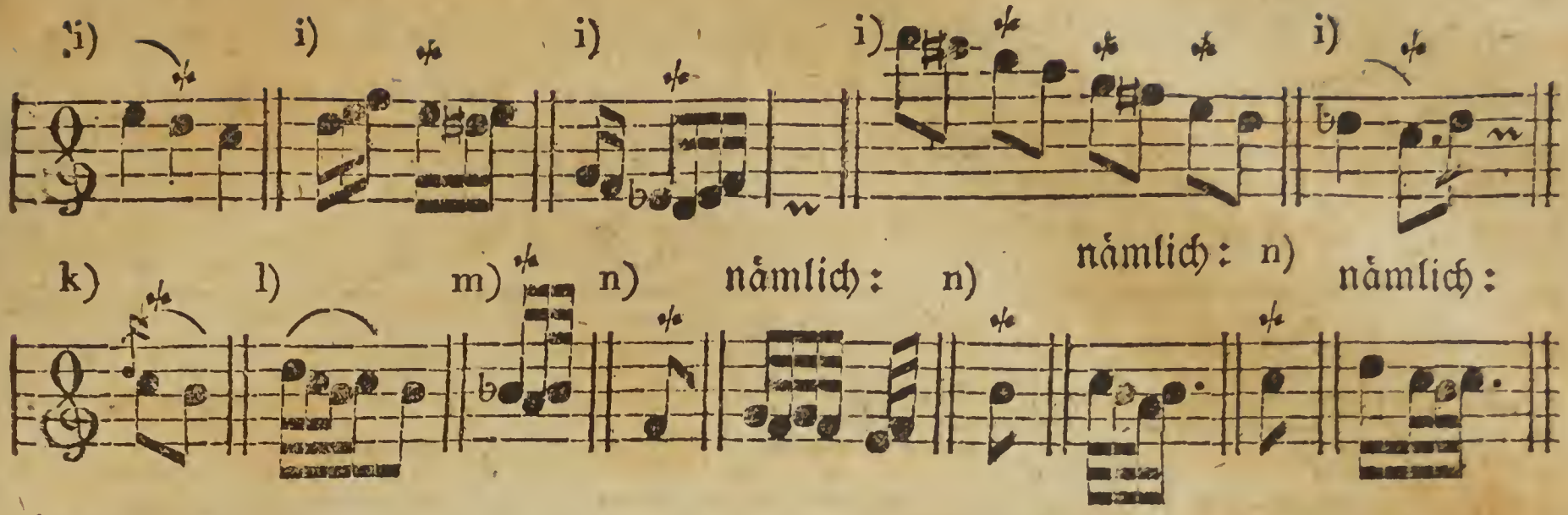
Keine andere Manier wird so häufig im Basse angebracht, als der Mordent, und zwar insbesondere über Noten, nach welchen die tiefere Oktave folgt a). Um die dazu nöthigen Finger frey zu haben, und ihn jedesmal mit der erforderlichen Geschwindigkeit und Schärfe heraus bringen zu können, muß man sich vorher oft eine kleine Unregelmäßigkeit in Ansehung der Fingersetzung erlauben b). Auch vermeidet man, wo möglich, den zu schwachen kleinen Finger bey dieser Manier, gesetzt auch, man müßte deshalb bey Sprüngen mehr oder weniger spannen c).



§. 336.

Der kurze Mordent, welcher (seiner wenigen Bestandtheile ungeachtet) dem Gesange eine besondere Lebhaftigkeit giebt, kommt am gewöhnlichsten über einer steigenden Sekunde vor a). Auch kann er bey allerley springenden b) und bey wiederholten Tönen c), über Noten vor Pausen d), zu Anfange e) und zu Ende f) eines Tonstückes u. s. w. zuweilen **ohne Andeutung**, wie bey g) über der ersten Note, angebracht werden. Seltener gebraucht man ihn bey abwärts springenden Tönen h); und bey fallenden Sekunden findet er, nach Bachs Behauptung „**gar niemals statt.**" (Versuch ꝛc. S. 90. §. 14.) Indeß schreiben doch auch neuere Tonsetzer diese Manier, wie in den Beyspielen i), oft über einer solchen Sekunde vor.



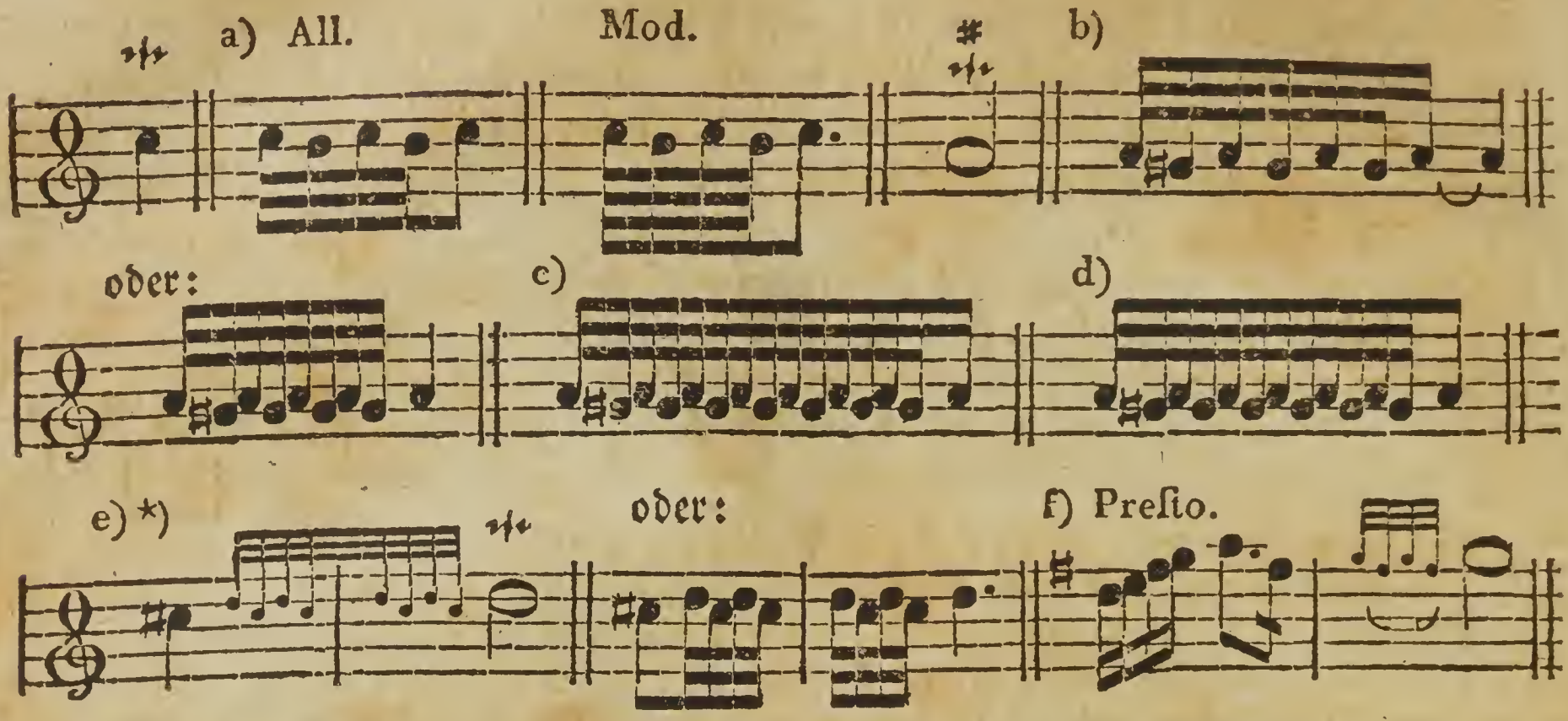


Soll in dem Beyspiele k), welches im vierten Hefte der Mozartschen Klaviersachen S. 29 und 30. mehrmals vorkommt, nach dem Vorschlage von oben wirklich ein Mordent folgen, so würde daraus ein Doppelschlag entstehen, wie bey l). Vielleicht hat aber durch 𝆑 ein Pralltriller oder irgend eine andere Manier angedeutet werden sollen. Dies ist um so viel wahrscheinlicher, da unter andern in dem nämlichen Hefte S. 45. über dem Beyspiele m) zweymal ein 𝆑, S. 46. aber ein 𝆒 steht. Ueberdies wird selbst in einigen übrigens guten Lehrbüchern, z. B. in Leopold Mozarts Violinschule, außer dem wirklichen Mordenten S. 247. auch der Anschlag, und S. 248. nicht nur der eigentliche, sondern auch der umgekehrte Doppelschlag oder der Schleifer von drey Tönen unter der Benennung Mordant aufgeführt. Jedoch hat sich L. Mozart zum Andeuten dieser Manieren kleiner Noten bedient. In Knechts Orgelschule hingegen steht S. 34. der ersten Abtheilung zwar das Zeichen des Mordenten; aber die Manieren, die dadurch angedeutet werden sollen, sind nach Agricolas, Bachs, *Couperin's*, Hillers, Marpurgs Quantzens ꝛc. Lehrsätzen eigentliche und umgekehrte Doppelschläge. Eben so stehen im ersten Hefte der kleinen praktischen Klavierschule von J. H. Knecht, S. 5. die oben bey n) eingerückten Manieren so, wie ich sie gleich dahinter beygefügt habe, in Noten dargestellt. Folglich soll das nämliche Zeichen drey verschiedene, oder doch verschieden auszuführende Manieren andeuten. Daß dies aber nicht in allen neuern Lehrbüchern der Fall ist, ergiebt sich unter andern aus der oft erwähnten Anweisung von Milchmeyer, worin der Verfasser S. 38 und 39. den Mordenten gehörig von dem Doppelschlage unterschieden, und die richtige Ausführung beyder Manieren angezeigt hat.

§. 337.

Der **lange Mordent** (*Pincé-double*) kann natürlicher Weise nur bey etwas länger auszuhaltenden Tönen vorkommen. Man pflegt ihn durch dieses Zeichen: 𝆒 anzudeuten. Die Dauer dieses Mordenten hängt von der Länge oder Kürze der vorgeschriebenen Note ab, und läßt sich daher nicht genau bestimmen. Man merke aber, daß der Hülfston wenigstens zweymal angeschlagen werden muß a). Bey längern Noten wiederholt man den Hülfston mehrmals b); doch darf der Mordent nicht, wie der Triller, bis zu Ende des vor-

vorgeschriebenen Tones, sondern nur etwa bis zur Hälfte desselben fortgesetzt werden. Daher wäre die Ausführung bey c) unrecht, und auch die bey d) bloß in Tonstücken von sehr feurigem ꝛc. Charakter zulässig.



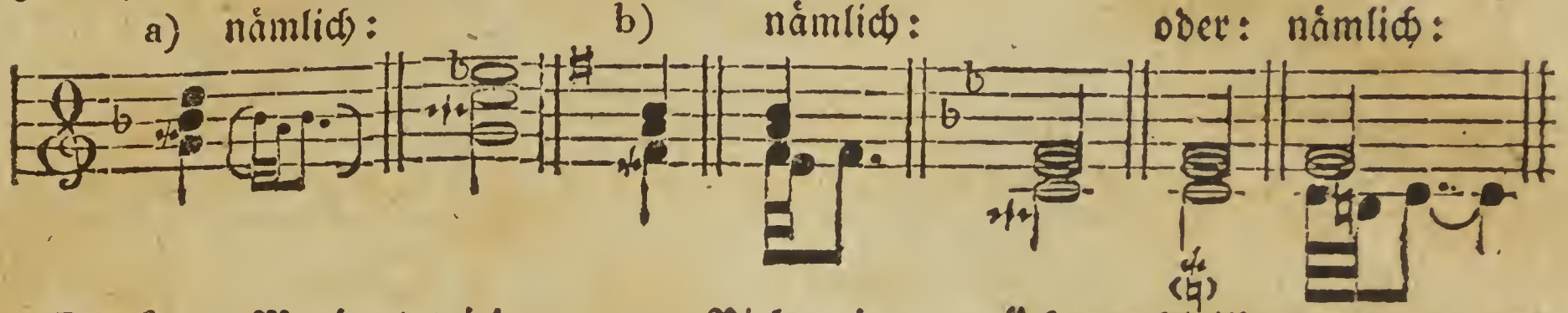
Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß die Mordenten schicklicher bey lebhaften ꝛc. als bey zärtlichen, traurigen ꝛc. Empfindungen statt finden; obgleich verschiedene Komponisten, wenn sie Mordenten vorschreiben, auf den Charakter des Tonstückes nicht gehörig Rücksicht nehmen. So scheint mir unter andern E. Bach, durch den damaligen Geschmack verleitet, (vergl. mit der Note zu §. 276.) in manchem Adagio, Larghetto ꝛc. von dem Mordenten allzu häufigen Gebrauch gemacht zu haben. Auch mich trifft dieser Vorwurf; denn in meinen ältern Kompositionen, namentlich aber in dem Adagio der zweyten Sonate (zweyte Samml. v. J. 1777.) habe ich einen langen Mordenten, und außerdem hin und wieder auch verschiedene kurze Mordenten bezeichnet, die jetzt eine sehr widrige Wirkung auf mich thun.

§. 338.

*) In einer gewissen Anweisung heißt es unter andern: „Sie (die zum kurzen Mordenten gehörigen beyden Töne) treten daher auch wie die unbestimmt kurzen Vorschläge ein," nämlich noch in der Zeit der vorhergehenden Note oder Pause. „Ob man gleich zuweilen (fährt der Verfasser fort) „vor langen Noten statt zwey solcher Noten, auch 4 oder 6 ꝛc. spielt, und „also die untere Hülfsnote wohl 2, 3 ꝛc. mal anschlägt, wodurch veranlaßt wird, daß sie „noch dauern, wenn die Zeit der Hauptnote bereits da ist, und diese durch jene verzögert „wird: so sollte doch dies eigentlich wohl nicht seyn." Ich denke auch, daß dies eigentlich nicht so seyn sollte. Denn nach des Verfassers Lehrsätzen würde ein langer Mordent ungefähr so eingetheilt werden müssen, wie oben bey e). Diese Eintheilung wäre aber doch in der That sonderbar genug. Sollte Haydn in dem, aus der Violinstimme zum dritten Hefte der Klaviersachen S. 6. entlehnten, Beyspiele f) wirklich eine ähnliche Eintheilung vorte ausgesetzt haben? Dies wird wohl nicht leicht Jemand im Ernste behaupten. — Warum mag aber der Verfasser jener Anweisung den kurzen Mordenten ꝛc. noch in der Zeit der vorhergehenden, den Doppelschlag ꝛc. hingegen erst bey dem Eintritte der darauf folgenden Hauptnote ausgeführt haben wollen?

§. 338.

Alles, was von der geschwinden Ausführung, von dem oft ohne Andeutung zu greifenden halben Tone abwärts, und von dem Vortrage des kurzen Mordenten nach einem Vorhalte gesagt worden ist, das gilt ebenfalls von diesem verlängerten oder ganzen Mordenten. Hier bemerke ich nur noch, daß beyde Arten zuweilen auch in einer Mittelstimme vorkommen, und in diesem Falle so angezeigt werden, wie bey a) und b).

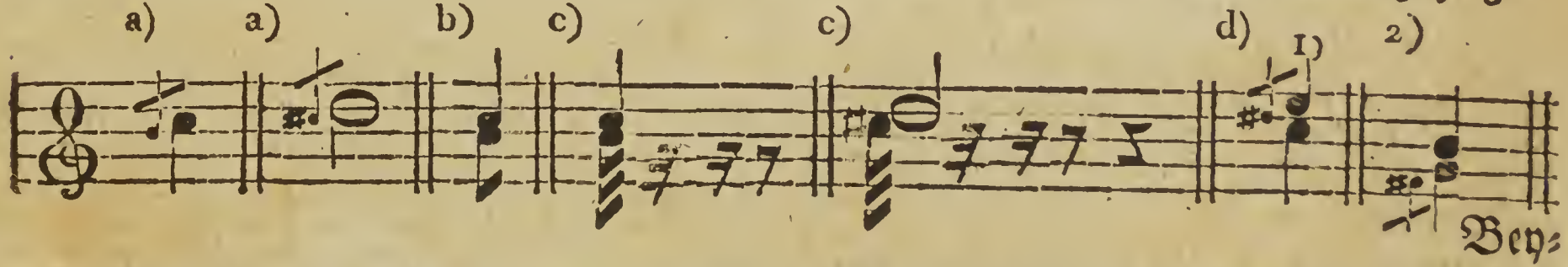


Der lange Mordent wird zwar von Vielen ein umgekehrter Triller genannt, und in einer gewissen Rücksicht mag ihm diese Benennung auch wohl angemessen seyn; allein beyde Manieren weichen dessen ungeachtet sehr von einander ab. Denn 1) nimmt der Mordent seinen Anfang mit der Hauptnote selbst, und nicht mit dem Hülfstone, wie der Triller; 2) endigt sich der Mordent nie mit einem Nachschlage; 3) darf er nicht bis zur völlig verflossenen Dauer des vorgeschriebenen Tones fortgesetzt werden u. dgl. m.

§. 339.

Von dem Zusammenschlage.

Der Zusammenschlag*) (*Pincé étouffé*, ital. *Acciaccatura*) gehört gewissermaßen ebenfalls mit in die Klasse der Mordenten. Einige pflegen ihn so anzudeuten, wie bey a). Die von Bach ꝛc. gebrauchte Bezeichnung bey b) ist etwas zweydeutig, und kann daher leicht zu einer unrichtigen Ausführung dieser Manier Veranlassung geben. So gut es möglich ist, habe ich bey c) die gehörige Ausführung des Zusammenschlages durch Noten und Pausen angezeigt.



Bey-

*) Diese nicht sehr bekannte Manier hat man ehedem wohl wahrscheinlich unter dem oben erwähnten Beißer verstanden.

Das Wort *Acciaccatura* leitet Walther von *acciacco*, (*superfluus*,) überflüssig ꝛc. her; weil nämlich in jedem Zusammenschlage irgend ein überflüssiger (nicht zur Harmonie gehöriger) Ton hinzu kommt. Heinichen hingegen schreibt S. 535: „Acciaccare heisset eigentlich in welscher Sprache: Zermalmen, zerquetschen, oder etwas mit Gewalt gegen einander „stossen. Also daß Acciaccatura hier so viel heisset, als eine gewaltsame Zusammenstossung „unterschiedener neben einander liegenden Clavium, die eigentlich nicht zusammen gehören."

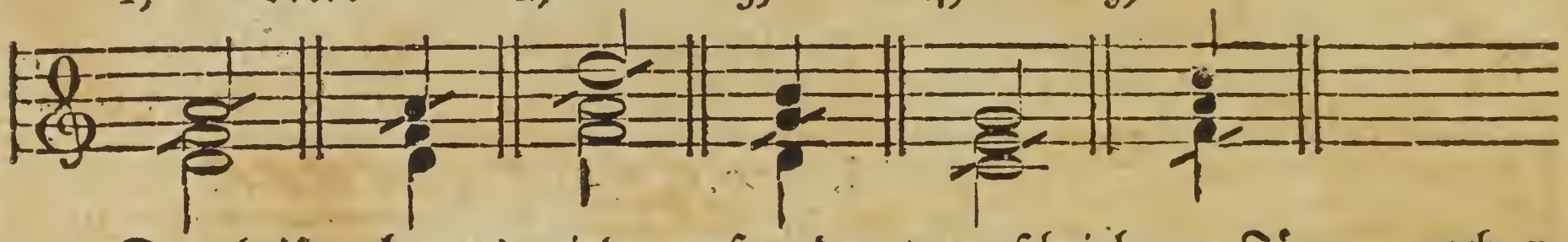
Beyde Tasten werden nämlich zugleich angeschlagen; allein von der tiefern — im obigen ersten Beyspiele von der Taste h — hebt man den Finger sogleich wieder ab, und hält nur den höhern Ton so lange aus, als es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert. Bey zweystimmigen Stellen wird der Zusammenschlag so bezeichnet, wie oben bey d). In dem ersten von diesen beyden Beyspielen schlägt man dis, e und c ebenfalls zugleich an, hebt aber den Finger von der Taste dis sogleich wieder ab u. s. w.

Da diese Manier einige Härte in der Harmonie verursacht, so kann man sich derselben am zweckmäßigsten wohl nur bey feurig, gleichsam mit Trotz ꝛc. vorzutragenden Stellen bedienen.

§. 340.

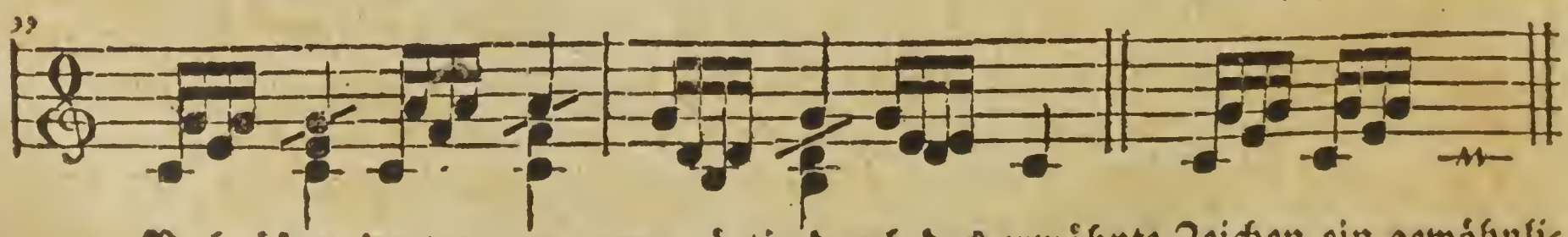
Bey mehrstimmigen Griffen bezeichnet man diese Zusammenschläge oder Acciaccaturen auch durch einen schrägen Strich unter derjenigen Note, wo der nicht angedeutete überflüssige Ton dazu gegriffen werden soll, wie in den folgenden Beyspielen.

1) oder: 2) 3) 4) 5)



Das heißt, bey 1) wird, außer den vorgeschriebenen Tönen, noch g, oder weil die Mordenten gern den nächsten halben Ton abwärts haben, lieber gis mit angeschlagen, aber gleich wieder abgehoben; bey 2) greift man cis, bey 3) fis, bey 4) dis, und bey 5) e dazu.

Seit einiger Zeit giebt man dem erwähnten Zeichen in verschiedenen Gegenden eine andere Bedeutung. Petri z. B. schreibt in seiner Anleitung zur praktischen Musik, S. 149: „Dahin (zu den Setzmanieren) gehören ferner die Groppi ꝛc. und „andere laufenden Figuren, desgleichen die gebrochnen und arpeggirenden, oder „Harfenmäßigen, welche mit Querstrichen auch gezeichnet werden können. Z. E. nämlich so: „



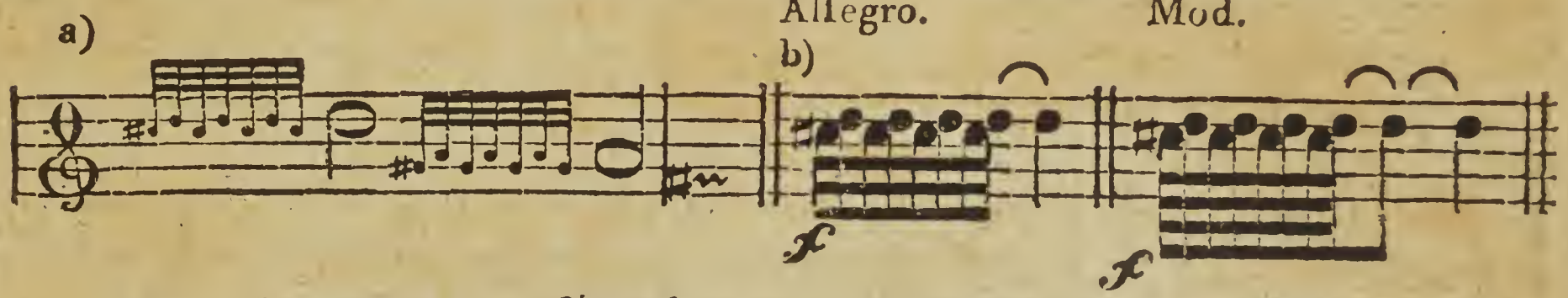
Noch öfter deutet man gegenwärtig durch das erwähnte Zeichen ein gewöhnliches Arpeggio oder eine geschwinde Brechung der Akkorde an. Hiervon §. 361. f. mehr.

§. 341.

§. 341.

Von dem Battement.

Das Battement (ital. *Battimento*) wird in einigen musikalischen Lehrbüchern ebenfalls der Zusammenschlag genannt. Diese Manier — welche auf andern Instrumenten, z. B. auf der Violine, Flöte ꝛc. üblicher ist, als wenigstens in Deutschland auf dem Klaviere — hat viel Aehnliches mit dem Mordenten. Bloß darin sind sie von einander unterschieden, daß der Mordent mit der Hauptnote selbst, das Battement aber allezeit mit dem Hülfstone anfängt. Zu diesem Hülfstone nimmt man eben so, wie bey dem Mordenten, gern die kleine Sekunde abwärts, folglich cis, wenn die Hauptnote d heißt u. s. w. Da das Battement kein eigenes Zeichen hat, so bedient man sich dafür zum Andeuten desselben gewöhnlich einer Anzahl kleiner Noten, wie in dem Beyspiele a). Das Battement kann übrigens, so wie der Mordent, verlängert oder verkürzt werden; in jedem Falle muß man es aber sehr geschwind und mit einer gewissen Schärfe vortragen, ungefähr wie bey b).



Diese Manier thut in Tonstücken von etwas lebhaftem ꝛc. Charakter keine üble Wirkung; nur versteht es sich, daß sie selten und bloß vor langen Noten zu gebrauchen ist. Am zweckmäßigsten geschieht dies bey Sprüngen.

---

§. 342.

Von dem Doppelschlage.

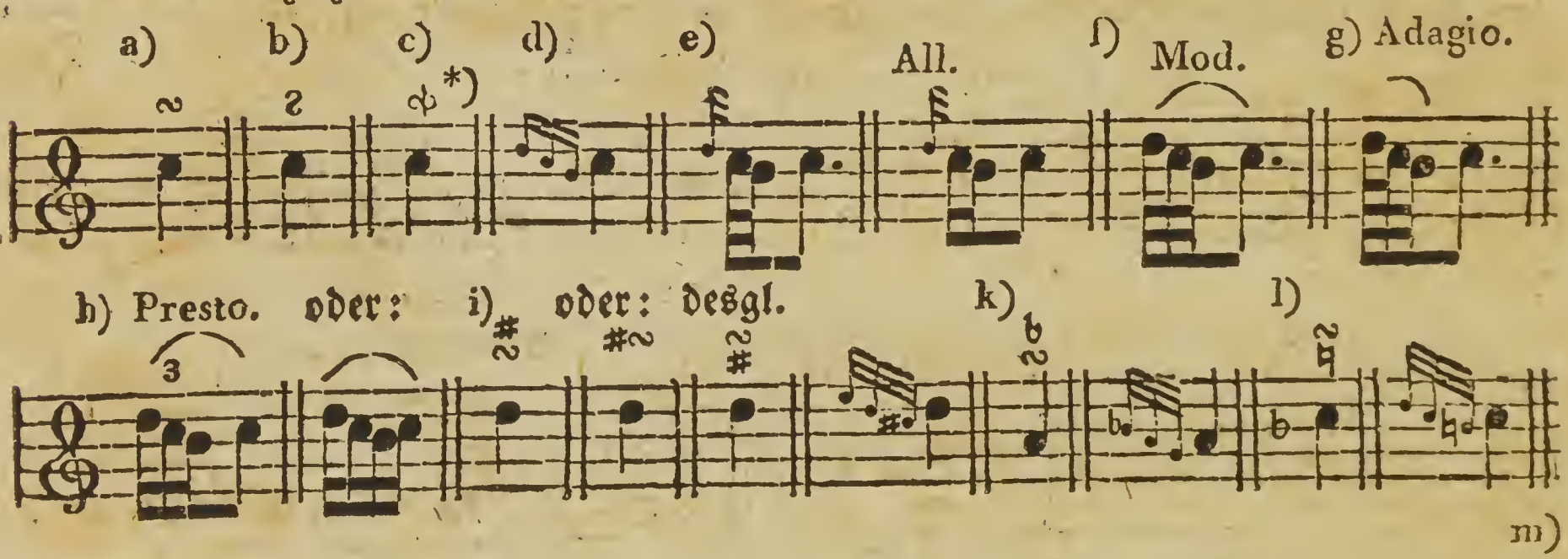
Der Doppelschlag (*le Doublé*) ist unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren, wodurch der Gesang ungemein reitzend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag so wohl in Tonstücken von zärtlichem, als von munterm Charakter, über geschleiften und gestoßenen Noten, mit guter Wirkung angebracht werden. Die Ausführung desselben ist an und für sich leicht, aber ziemlich verschieden, und bloß in dieser Rücksicht schwer. Man pflegt nämlich den Doppelschlag hauptsächlich auf viererley Art zu gebrauchen: 1) kommt er allein vor, und in sofern kann er schlechthin der Doppelschlag

oder nach Agricola ꝛc. der einfache Doppelschlag heißen; 2) fügt man vorn oft noch eine kleine Note (auf eben der Stufe) hinzu, wo er sodann der geschnellte Doppelschlag oder die Rolle genannt wird; 3) stehen zuweilen zwey kleine Noten vor dem Doppelschlage, wodurch er die Benennung: der Doppelschlag von unten, oder der geschleifte Doppelschlag ꝛc. erhält; 4) kann er mit dem Pralltriller verbunden werden, in welchem Falle man ihn den prallenden Doppelschlag ꝛc. nennt.

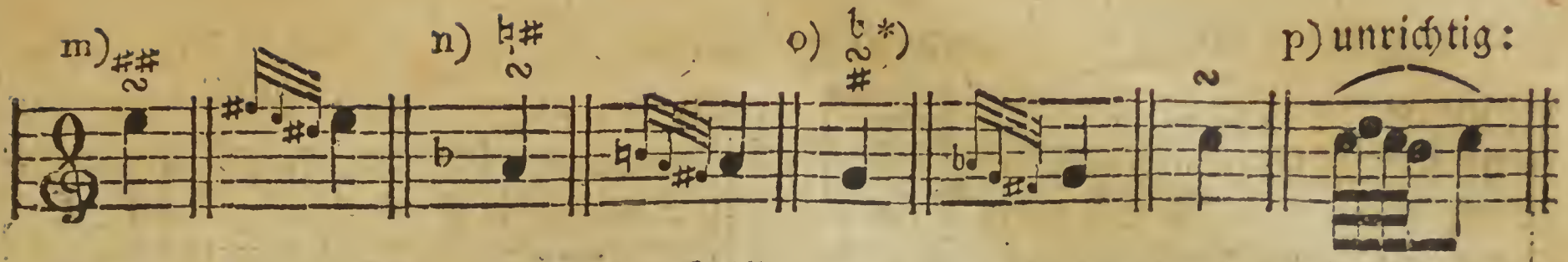
---

§. 343.

Den Doppelschlag allein pflegt man durch die Zeichen bey a) b) und c), auch durch drey kleine Noten d), oder so wie bey e) anzudeuten. Die erforderliche Ausführung, welche größtentheils geschwind seyn muß, habe ich bey f) g) und h) angezeigt. In Ansehung der Versetzungszeichen bey i) k) l) m) n) und o) werden die beygefügten kleinen Noten hoffentlich hinlänglichen Aufschluß geben. Uebrigens warne ich noch vor der zwar gewöhnlichen, aber unrichtigen, Ausführung bey p); denn der Doppelschlag (ohne Zusatz) muß allemal mit dem höhern Hülfstone angefangen werden, wie bey f).



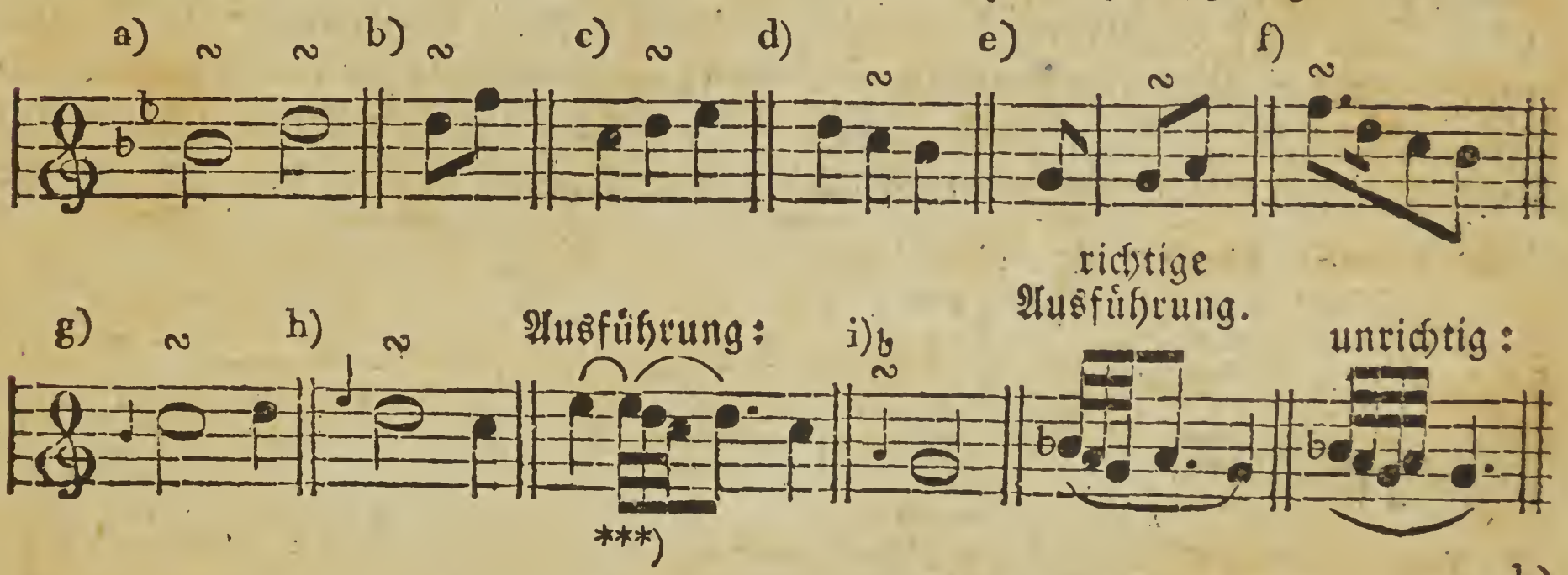
*) Diese seit einiger Zeit üblich gewordene Bezeichnung ist mit der bey a) und b) gleichbedeutend. Einigermaßen erhellet dies schon daraus, daß öfter, z. B. im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 73; im achten Hefte, S. 33, 37, 40, 41; im neunten Hefte, S. 17. und 19, desgl. S. 50 und 53 ꝛc. im ersten Hefte der Haydnschen Werke, S. 30, 31, 100, 103 u. a. m. bey einer und ebenderselben, oder doch bey einer ähnlichen Figur, der Doppelschlag bald durch ∾, bald durch ⅋ angedeutet worden ist. Wahrscheinlich führten die Kupferstecher oder Abschreiber ꝛc. den senkrechten Strich durch das Zeichen des Doppelschlages bloß als eine Art von Zierrath hinzu. Wenigstens ist mir kein Unterschied zwischen den beyden Zeichen ∾ und ⅋ bekannt. Gesetzt aber, ein Komponist hätte durch ⅋ wirklich eine besondere Ausführung, oder gar eine andere Manier, als den Doppelschlag, bezeichnen wollen: so hätte er sich billig darüber erklären müssen. Eine solche Erklärung aber habe ich nirgends finden können. Auch erfolgte auf die, im ersten Intelligenzblatte zum vierten Jahrgange der allg. musikalischen Zeitung enthaltene, Anfrage über die Bedeutung des Zeichens ⅋ keine Antwort.



Da der Doppelschlag, so wie der Triller, auf dem Notenplane dargestellt drey zunächst folgende Stufen einnehmen muß, keine übermäßige Sekunde enthalten darf u. s. w. so beziehe ich mich auf das, was §. 311 — 313. in dieser Rücksicht gesagt worden ist.

§. 344.

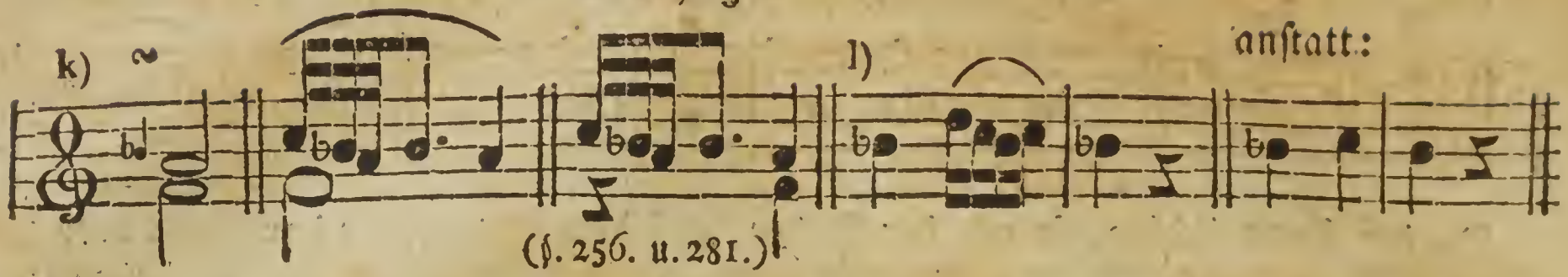
Der Doppelschlag kommt über langen a) und ziemlich kurzen b), über steigenden c) und fallenden d), über springenden a) b) und stufenweise fortschreitenden c) d), über wiederholten e) und frey eintretenden Noten f), nach Vorschlägen g) h) und über denselben i) k), so wohl auf guten a) e) f) i) k), als auf schlechten Takttheilen vor c) d) g) h). Dessen ungeachtet wird er, wenige Fälle ausgenommen, immer auf einerley Art, nämlich geschwind ausgeführt.**) Weil Anfänger, wenn diese Manier über einem langen Vorschlage steht, wie bey i) und k), den durch die Hauptnote bezeichneten Ton gemeiniglich zu früh eintreten lassen: so habe ich die richtige, und zur Warnung auch eine solche zwar gewöhnliche, aber unrichtige Eintheilung beygefügt.



*) Anstatt der bisher üblich gewesenen Bezeichnungsart oben bey m) und n), (vergl. mit §. 313.) fängt man jezt auch an, dasjenige Versetzungszeichen, welches sich auf den ersten Hülfston des Doppelschlages beziehen soll, über das ∾, dasjenige Versetzungszeichen hingegen, wodurch der zweyte Hülfston des Doppelschlages angedeutet wird, unter das ∾ zu setzen. Einer solchen Bezeichnung hat sich unter andern Haydn im ersten Hefte, S. 99. bedient.

**) Zu den wenigen Fällen, in welchen der Doppelschlag etwas langsamer ausgeführt werden muß, gehören unter andern gewisse matt vorzutragende Stellen, oder wenn diese Manier bey einer Fermate angebracht wird u. s. w. Unmittelbar vor der Schlußnote einer Periode ꝛc. pflegen die Komponisten zuweilen selbst einen langsam auszuführenden Doppelschlag, und zwar vermittelst gewöhnlicher Noten vorzuschreiben, wie auf der folgenden Seite bey l).

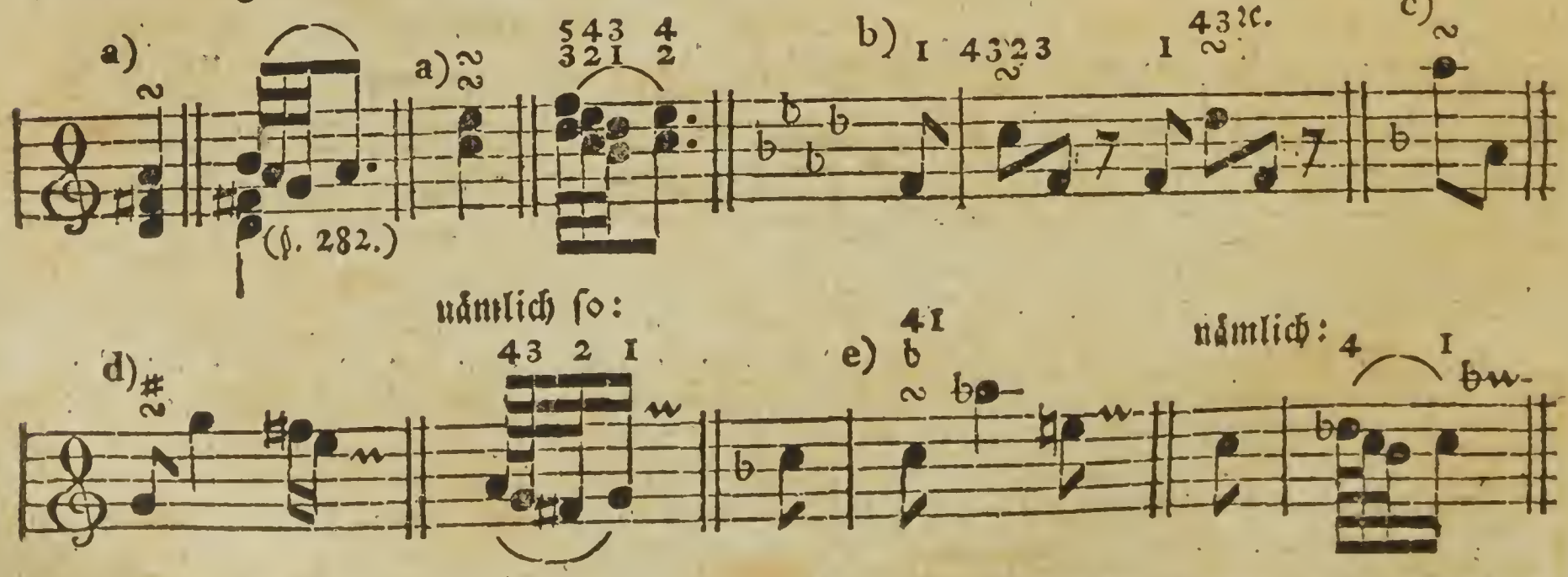
***) Man merke, daß nach einem Vorschlage von oben, oder nach einer fallenden Sekunde mit dem ⌒, der erste Ton des Doppelschlages eigentlich gebunden (nicht angeschlagen) wird.



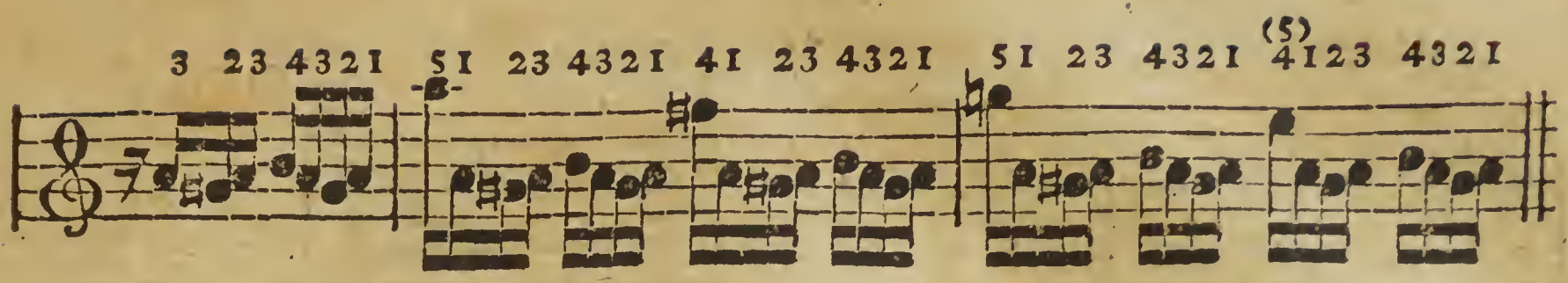
Außer diesen angezeigten Fällen giebt es noch weit mehrere, in welchen ein Doppelschlag statt finden kann. Doch thut er überhaupt genommen bey einer Folge von aufsteigenden Noten, wie oben bey a) b) c) e) und g) eine bessere Wirkung, als im entgegengesetzten Falle. Nicht selten kommt diese Manier auch im Basse vor; man hat sie daher mit der linken Hand ebenfalls zu üben.

§. 345.

Weil der Doppelschlag mit einem so genannten Schnellen heraus gebracht werden muß, so gebraucht man dabey den kleinen Finger nur alsdann, wenn keine andere Applikatur möglich ist, wie bey a). Außerdem spannt man lieber, um dadurch den kleinen Finger bey der Ausführung dieser Manier entbehrlich zu machen b) c). In gewissen Fällen kann und muß man nach dem dritten Tone des Doppelschlages — folglich beym Eintritte der Hauptnote oder vielmehr des dadurch bezeichneten Tones — der Folge wegen den Daumen einsetzen d). Nur darf durch dieses erlaubte und oft nöthige Hülfsmittel die Manier nicht von der Hauptnote getrennt werden; man muß daher den Daumen bey Zeiten unter die übrigen Finger setzen. (S. 158. Anm. 2.) Die erwähnte Applikatur wird durch zwey neben einander stehende Ziffern über dem Zeichen der Manier angedeutet, wie bey e).

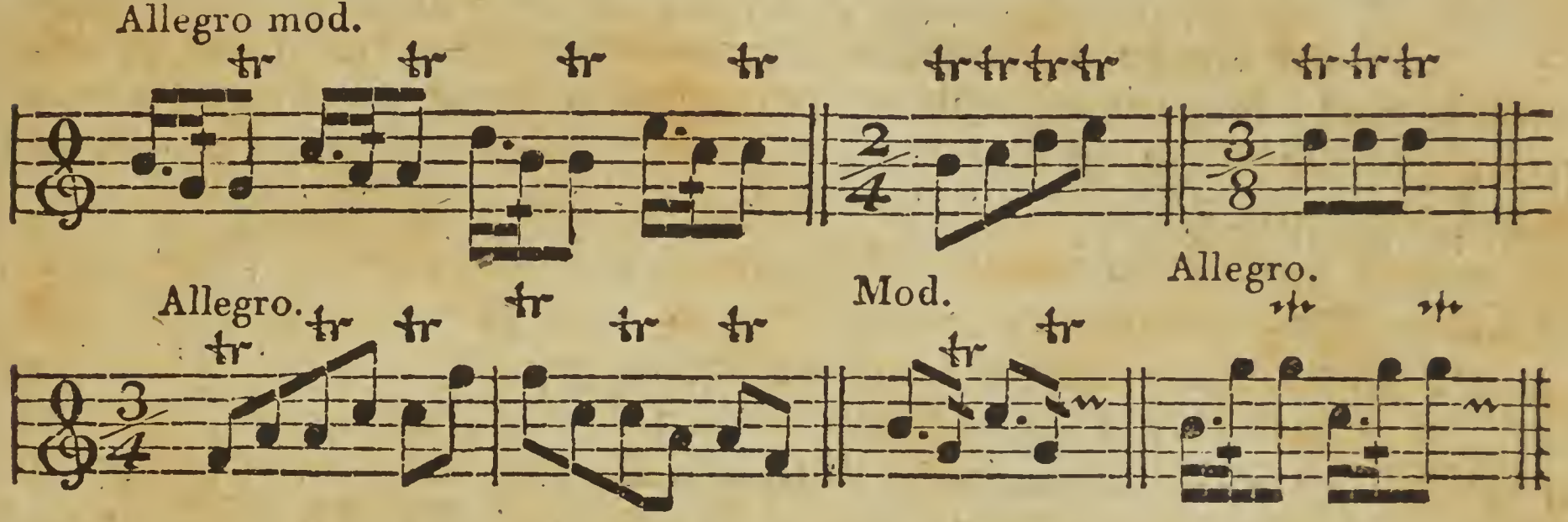


Zur Uebung kann man die folgende Passage und ähnliche Stellen mit den vorgeschriebenen Fingern, nach und nach immer geschwinder spielen. Es wird alsdann nicht schwer seyn, den Doppelschlag mit der oben bey d) und e) angezeigten Applikatur heraus zu bringen.



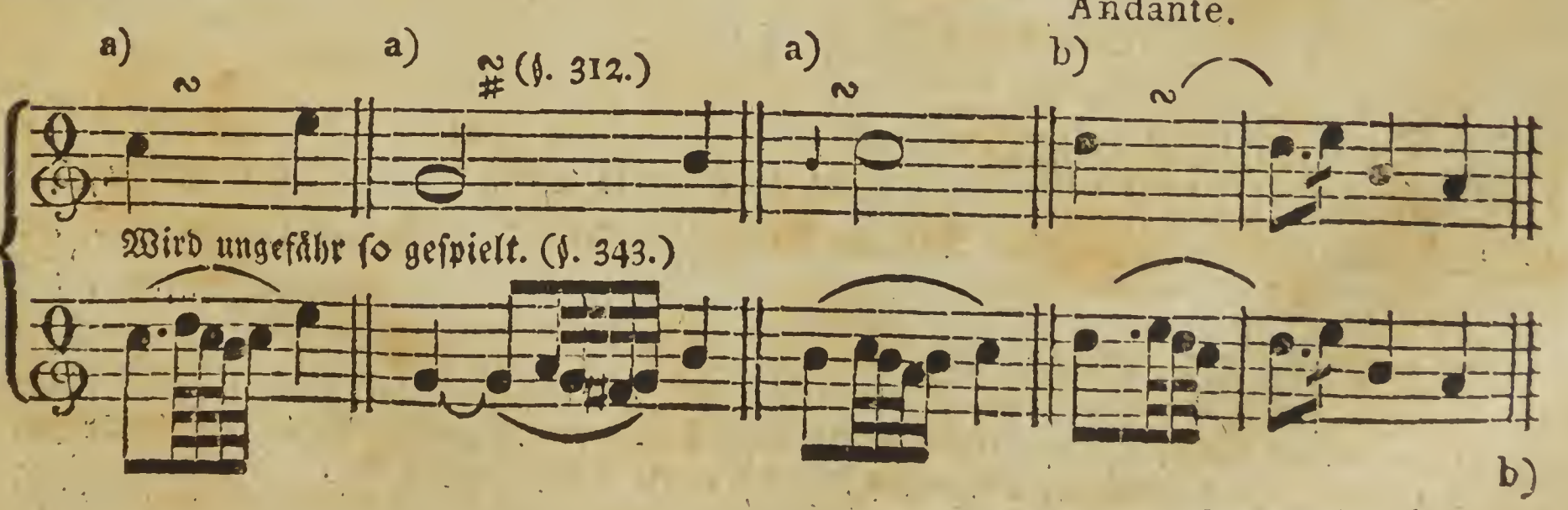
§. 346.

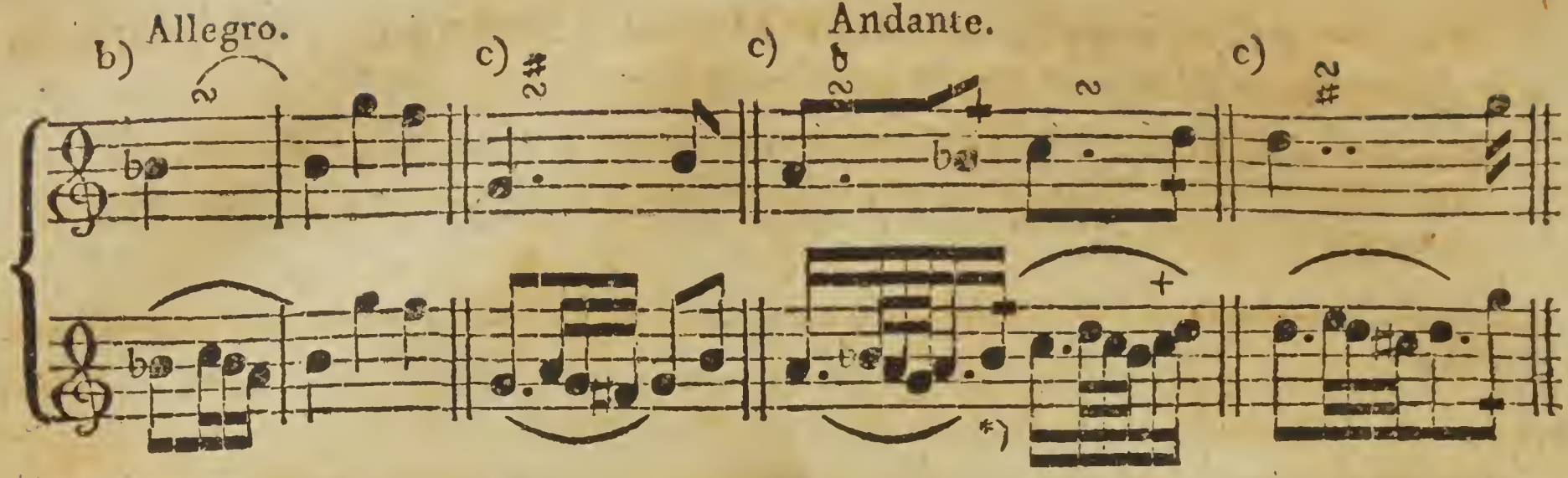
Verschiedene Komponisten schreiben zuweilen das Zeichen des Trillers oder des langen Mordenten über Stellen, wobey diese beyden Manieren, wegen der Kürze der Noten, oder aus andern Gründen nicht wohl ausführbar sind. Der Klavierspieler kann in solchen Fällen ohne Bedenken, anstatt jener Manieren, den Doppelschlag gebrauchen. Die nachstehenden Beyspiele sind von der Art.



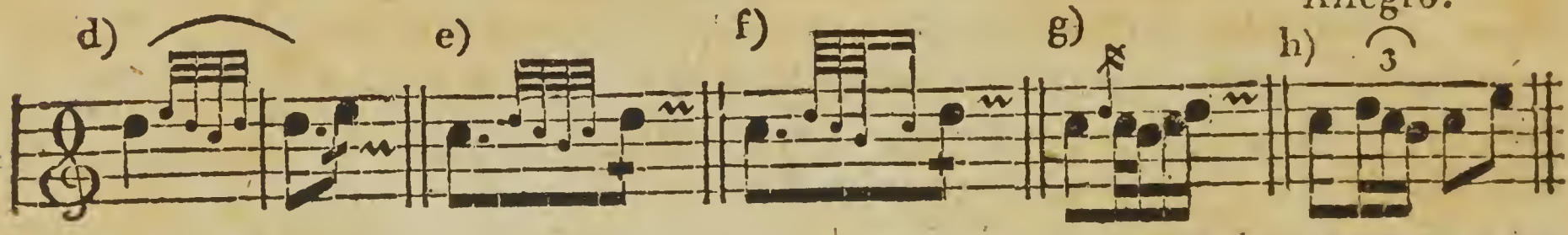
§. 347.

Wenn das Zeichen des Doppelschlages nicht über der Note selbst, sondern etwas weiter rechts a) b), oder über einem Punkte c) steht: so wird der Doppelschlag nicht sogleich bey dem Eintritte des vorgeschriebenen Tones, sondern später, d. h. kurz vor dem folgenden Tone (oder Punkte) ausgeführt. Durch die in der zweyten Notenzeile beygefügte Eintheilung habe ich dies genauer angedeutet.





Anm. Die mehrsten Anfänger, auch wohl Geübtere, fangen in ähnlichen Fällen die Manier zu früh an. Wenn eins von beyden seyn sollte, so wäre hierbey das Gegentheil besser. Besonders muß bey punktirten Noten der letzte (vierte) Ton des Doppelschlages, oder wenn man lieber will, der durch die vorhergehende Hauptnote bezeichnete und hierbey nur wiederholte Ton, erst in die Zeit des Punktes fallen, wie in den Beyspielen c). Manche Komponisten bezeichnen nicht nur die Doppelschläge überhaupt, sondern auch die später eintretenden, vorzüglich aber in Fällen von der oben bey b) und c) angezeigten Art, vermittelst kleiner Noten, wie hier:



Dies verändert in der Eintheilung nichts. Nur ist in dem Beyspiele d) die letzte kleine Note überflüssig, weil das dadurch angedeutete d ohnehin wieder durch die darauf folgende Hauptnote bezeichnet wird. In dem Beyspiele e) aber sollte die letzte kleine Note eigentlich ein Sechzehntheil seyn, wie bey f). Gegen das Ausschreiben der Doppelschläge ist übrigens weiter nichts einzuwenden, als daß dabey das Auge — besonders wenn diese Manier mehrmals kurz nach einander vorkommt — ungleich mehr zu übersehen hat, als bey dem einfachern Zeichen. Sehr oft wird auch in solchen Fällen der Doppelschlag so angedeutet, wie bey g), oder wohl völlig ausgeschrieben h).

§. 348.

Der später eintretende Doppelschlag erfordert schon eine etwas lange Note, und findet daher nicht so häufig statt, als wenn er gleich mit dem vorgeschriebenen Tone eintritt. Am zweckmäßigsten gebraucht man ihn wohl, wie in

*) Daß hierbey die in der obern Notenzeile vorgeschriebene zweyte Hauptnote, (nach dem Punkte,) nämlich das letztere b, nur wie ein Zwey und dreyßigtheilchen gespielt wird, kommt daher, weil man die punktirten Noten, auf Kosten der folgenden kürzern, gern verlängert. (§. 448.) In geschwinder Bewegung wählt man die Eintheilung bey +.

in den obigen Beyspielen, bey aufsteigenden, besonders aber bey punktirten und gebundenen Noten in etwas langsamer Bewegung.

Ueber den umgekehrten Doppelschlag, welcher bald durch drey kleine Noten, bald vermittelst dieses Zeichens ∽ angedeutet wird, ist bereits §. 293. das nöthigste angemerkt worden.

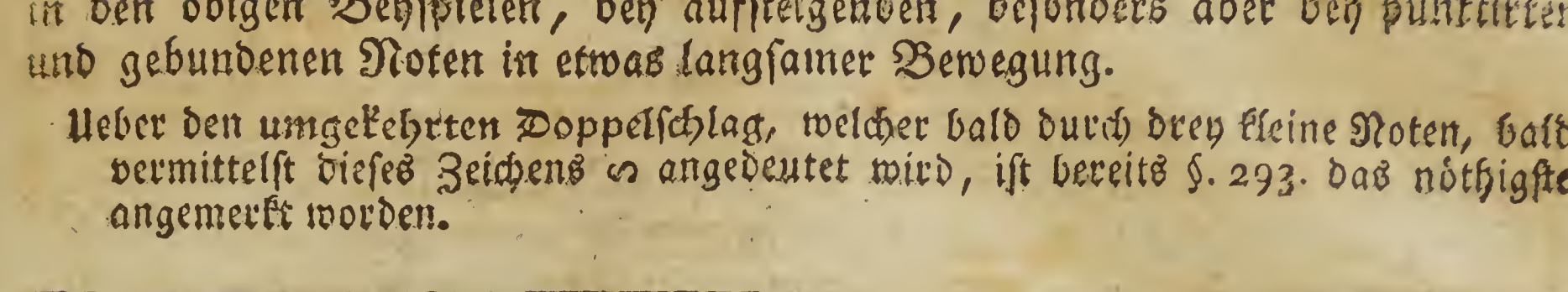
Vierter Abschnitt.

Von den zusammengesetzten und einigen andern Manieren.

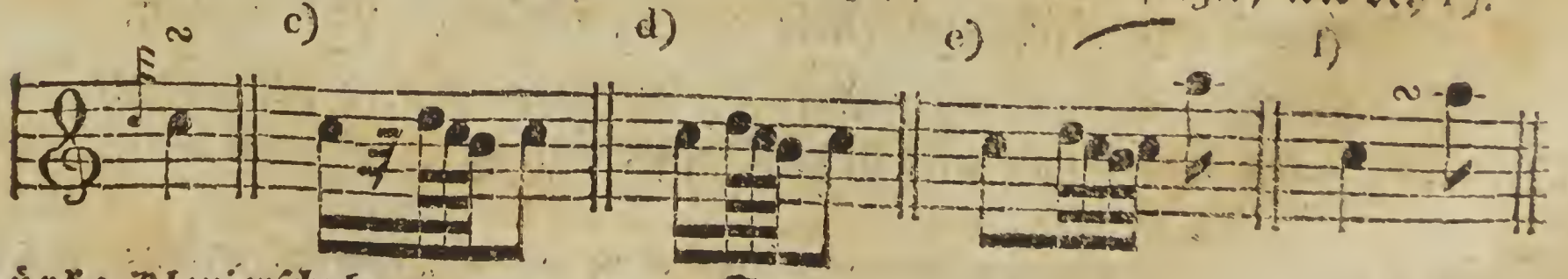
§. 349.

Vom geschnellten Doppelschlage.

Der geschnellte Doppelschlag (die Rolle, italiänisch *Groppo*) erhält vor dem eigentlichen Doppelschlage noch einen Hülfston auf der Stufe der Hauptnote selbst. Der aus dieser Zusammensetzung entstandene Doppelschlag kommt nur bey lebhaften Stellen über gestoßenen, oder wenigstens nicht eben zu schleifenden Noten vor, und erfordert daher eine besondere Schärfe und Geschwindigkeit in der Ausführung, wenn er die dadurch beabsichtigte Lebhaftigkeit gehörig vermehren soll. Bey a) steht sein Zeichen, und bey b) die erforderliche Ausführung.

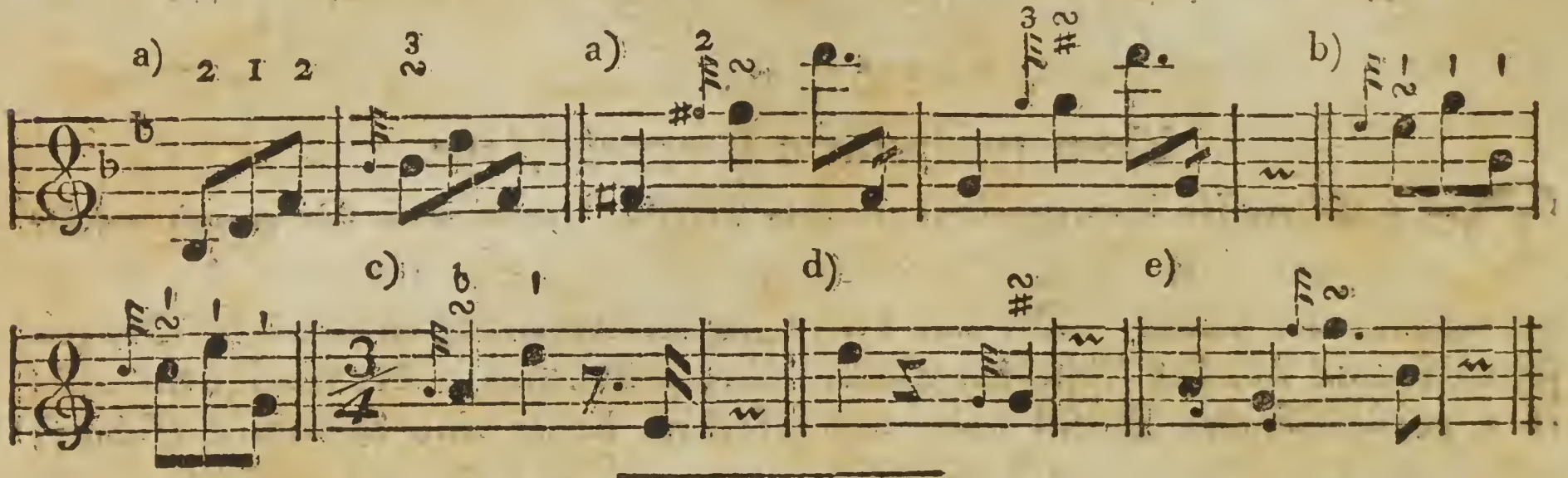


Man trenne bey dieser Manier den hinzu gekommenen ersten Ton nicht durch eine Pause, oder durch Einhalten (Verweilen) von dem Doppelschlage. Denn alle vier Töne müssen in gleicher Geschwindigkeit ununterbrochen (ohne Absetzen und Aufhalten) nach einander folgen. Die noch übrige Zeit gehört für den durch die Hauptnote bezeichneten Ton. Ganz unrichtig ist also die sehr gewöhnliche Ausführung bey c) und d). Auch die Eintheilung bey e) wäre nicht richtig; denn so müßte sie seyn, wenn ein Doppelschlag nach dem vorgeschriebenen c folgte, wie bey f).



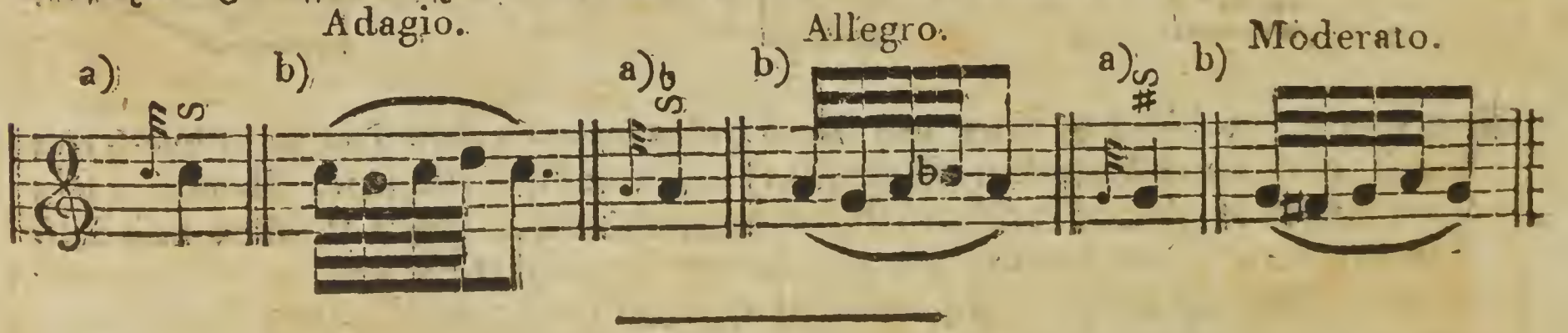
§. 350.

Da der geschnellte Doppelschlag mit vieler Lebhaftigkeit vorgetragen werden muß, so suche man zum ersten Tone desselben, wo möglich, den dritten oder den zweyten Finger zu gebrauchen, gesetzt auch, man sollte sich vorher eine kleine Freyheit in Absicht auf die Fingersetzung erlauben, wie in den folgenden Beyspielen a). Weil diese Manier ohnehin gewöhnlich nur bey abzustoßenden Noten b), zu Anfange einer Periode ꝛc. c), nach Pausen d) und Einschnitten e) vorkommt; so kann durch das Fortsetzen ꝛc. eines Fingers oder der ganzen Hand in Rücksicht des Zusammenhanges nicht viel verdorben werden.



§. 351.

Wenn der **umgekehrte Doppelschlag** noch den obigen, durch eine kleine Note angedeuteten, Zusatz bekommt, wie in den folgenden Beyspielen, so könnte man diese Manier, welche bereits hin und wieder vorgeschrieben wird, wohl am schicklichsten die **umgekehrte Rolle** nennen.*) Das Zeichen und die Ausführung desselben habe ich bey a) und b) angedeutet.



§. 352.

Vom Doppelschlage (mit einem Zusatze) von unten.

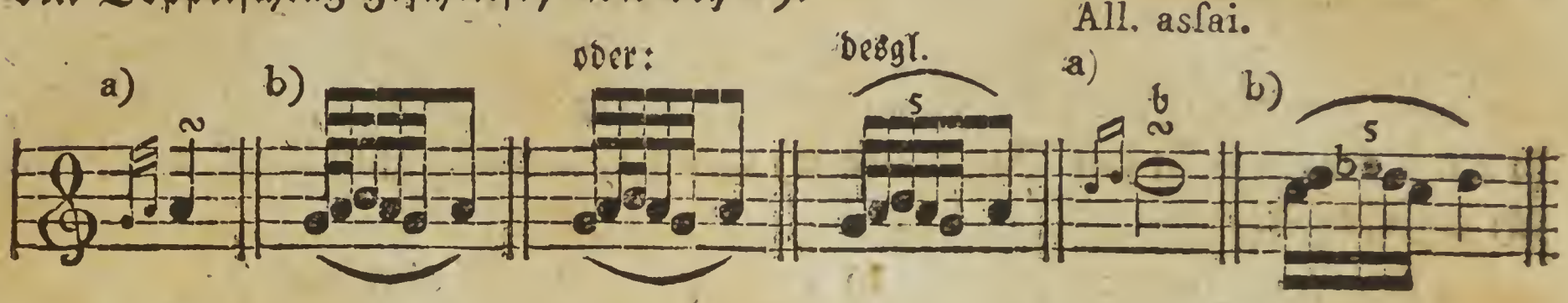
Der **Doppelschlag von unten** (der **geschleifte** oder **vermehrte Doppelschlag**, der **Schleifer mit dem Doppelschlage**) bekommt vorn, außer sei-

*) Der Doppelschlag hat ohnedies schon viele Beywörter; gäbe man ihm noch mehrere, so möchte daraus eine oder die andere Verwechselung entstehen.

seinen drey Tönen, noch einen Zusatz von zwey Vorschlägen. Diese sind entweder beyde unveränderlich kurz, oder der erste ist, wie bey dem Schleifer, veränderlich lang. Folglich giebt es einen unveränderlich kurzen und einen veränderlich langen (punktirten) Doppelschlag von unten.

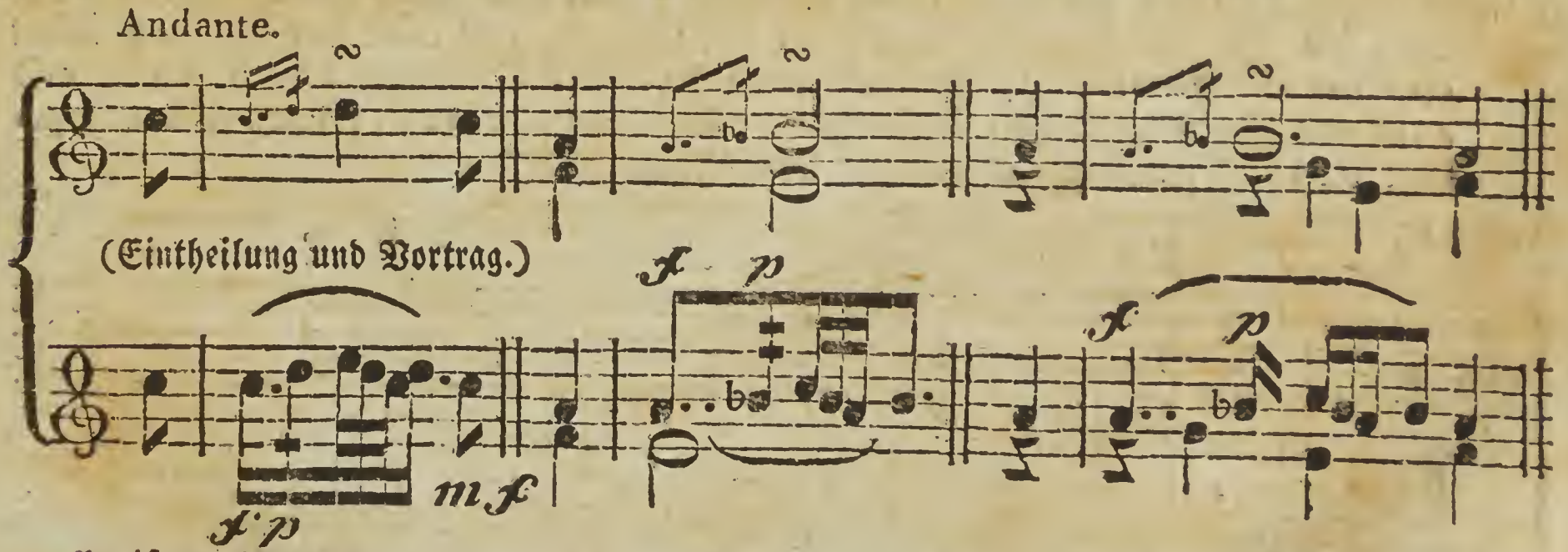
§. 353.

Der kurze Doppelschlag von unten kann bey einer ziemlich kurzen Note statt finden. Die beyden hinzu gekommenen Töne a) werden allemal unverändert kurz, d. h. mit der größten Geschwindigkeit angegeben, und an den Doppelschlag geschleift, wie bey b).



§. 354.

Der lange oder punktirte Doppelschlag von unten erfordert schon eine etwas lange Note, oder wenigstens eine langsame Bewegung. Nach Verhältniß dieser längern oder kürzern Hauptnote, wobey er angebracht wird, bekommt der erste (durch ein punktirtes Nötchen bezeichnete) Ton eine längere oder kürzere Dauer.*) Bey zärtlichen ꝛc. Stellen kann diese Manier mit sehr gutem Erfolge gebraucht werden. Hier sind einige Beyspiele von der Art. Den erforderlichen Vortrag habe ich in der zweyten Notenzeile angezeigt.



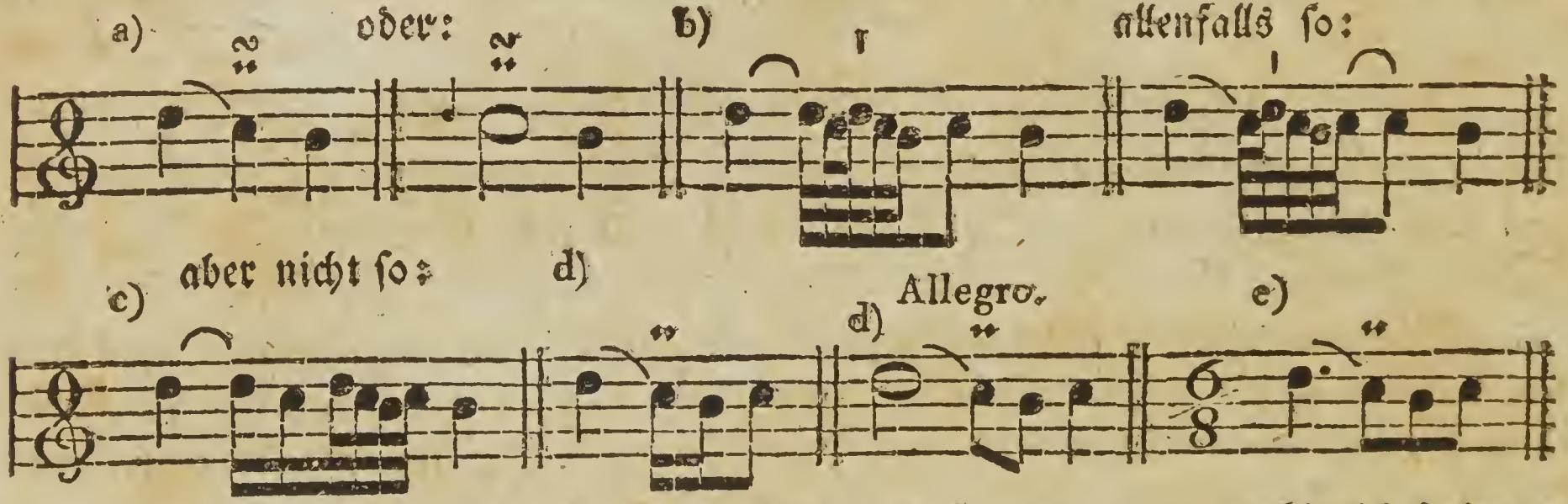
Es ist zu bedauern, daß man von dieser angenehmen Manier verhältnißmäßig so selten Gebrauch macht; da hingegen einige andere nur allzu oft vorkommen.

*) Man sehe, was hierüber §. 294. vom punktirten Schleifer gesagt worden ist.

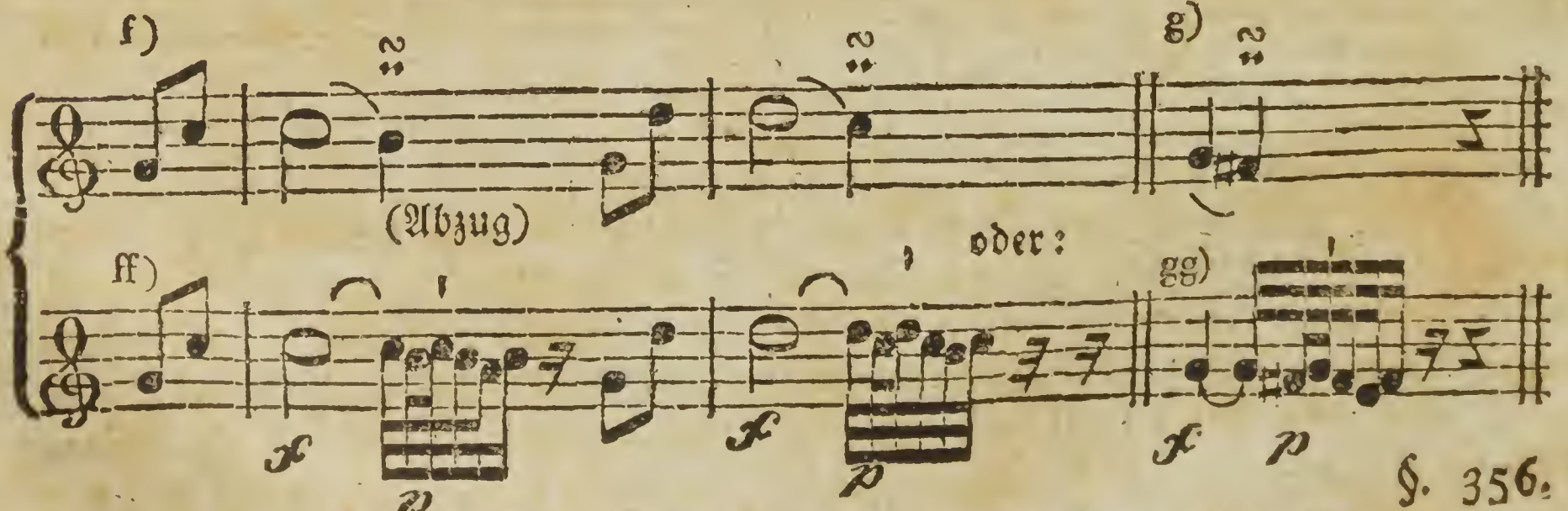
§. 355.

Vom prallenden Doppelschlage.

Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist im Grunde nichts anders, als ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die beyden ersten wirklich anzuschlagenden*) Töne müssen daher jederzeit äußerst geschwind und mit vieler Schärfe heraus gebracht werden; die folgenden beyden bekommen eine etwas längere Dauer, doch so, daß ungefähr noch die Hälfte von der Geltung der vorgeschriebenen Hauptnote für diese selbst übrig bleibt. Bey a) habe ich das gewöhnliche Zeichen, bey b) die richtige, und bey c) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beygefügt. Soll der vorletzte Ton des prallenden Doppelschlages eine etwas längere Dauer bekommen, als außerdem, so wird dies wie in den Beyspielen d) und e), nämlich zum Theil durch Noten angedeutet.



Den letzten Ton des prallenden Doppelschlages hält man zwar gewöhnlich so lange aus, bis die Geltung der Hauptnote vorüber ist, wie oben bey b); doch leidet dies bey Einschnitten f), oder wo etwa sonst eine Trennung nöthig wird, also auch vor Pausen g), eine Ausnahme. Man kann daher in solchen Fällen ungefähr die bey ff) und gg) angezeigte Ausführung wählen.

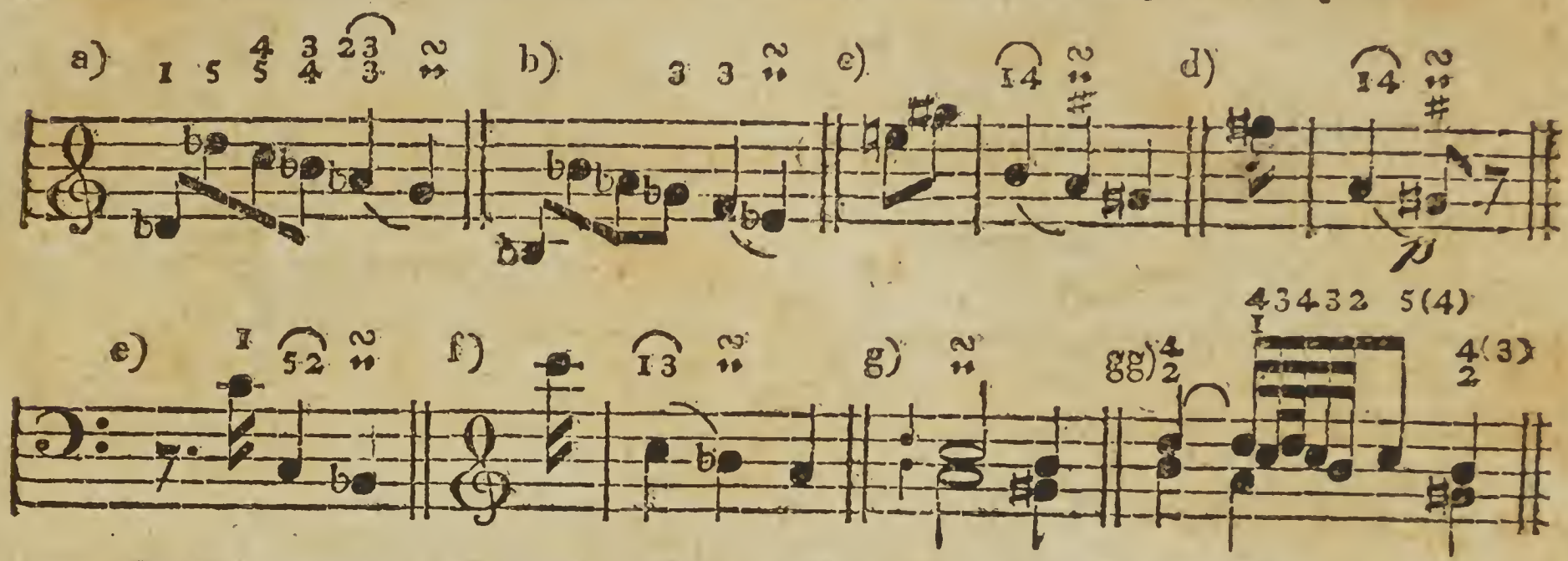


§. 356.

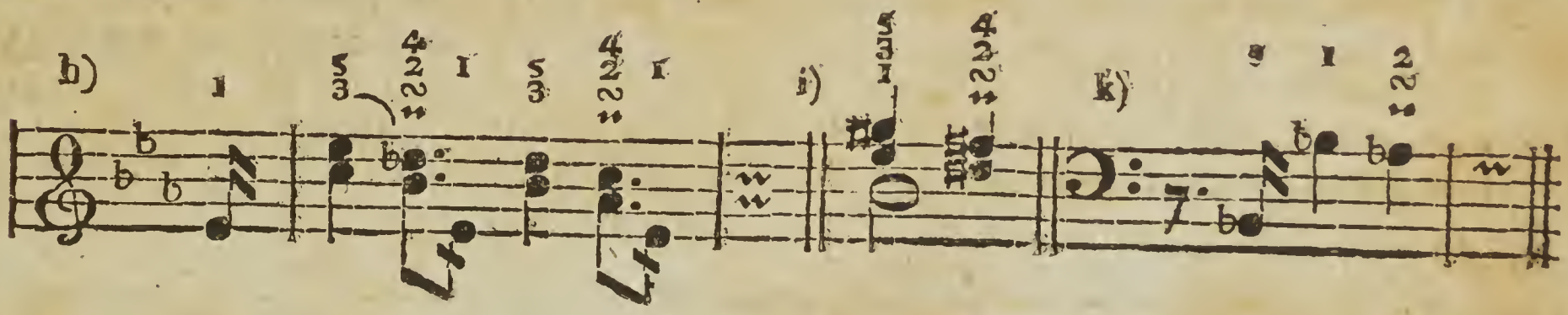
*) Der erste Ton des Pralltrillers soll eigentlich allemal gebunden seyn. (§. 328. f.)

§. 356.

Da vorzüglich die ersten Töne des prallenden Doppelschlages mit vieler Schärfe heraus gebracht werden müssen, so vermeidet man, wo möglich, bey dieser Manier ebenfalls den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand. Ueberhaupt muß man zuweilen, wie in den nachstehenden Beyspielen a) bis f), allerley Hülfsmittel anwenden, um sich die zum prallenden Doppelschlage nöthigen Finger zu verschaffen. Bey g) ist es, der Folge wegen, wohl am besten, den fünften oder den vierten Finger außer der Reihe nach dem zweyten einzusetzen, wie ich dies bey gg) durch Ziffern angedeutet habe.

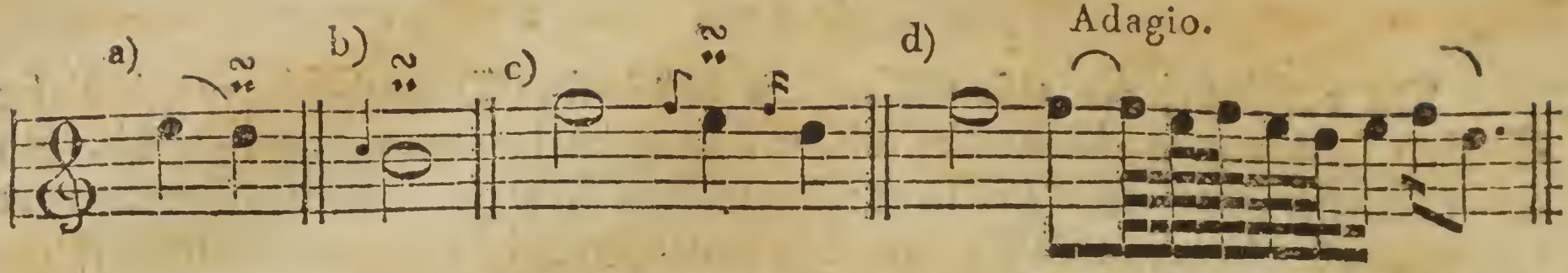


Daß man aber den kleinen Finger der rechten, und den Daumen der linken Hand (sogar auf Obertasten) nicht in allen Fällen bequem von der Ausführung des prallenden Doppelschlages ausschließen kann, dies erhellet schon aus den folgenden Stellen.

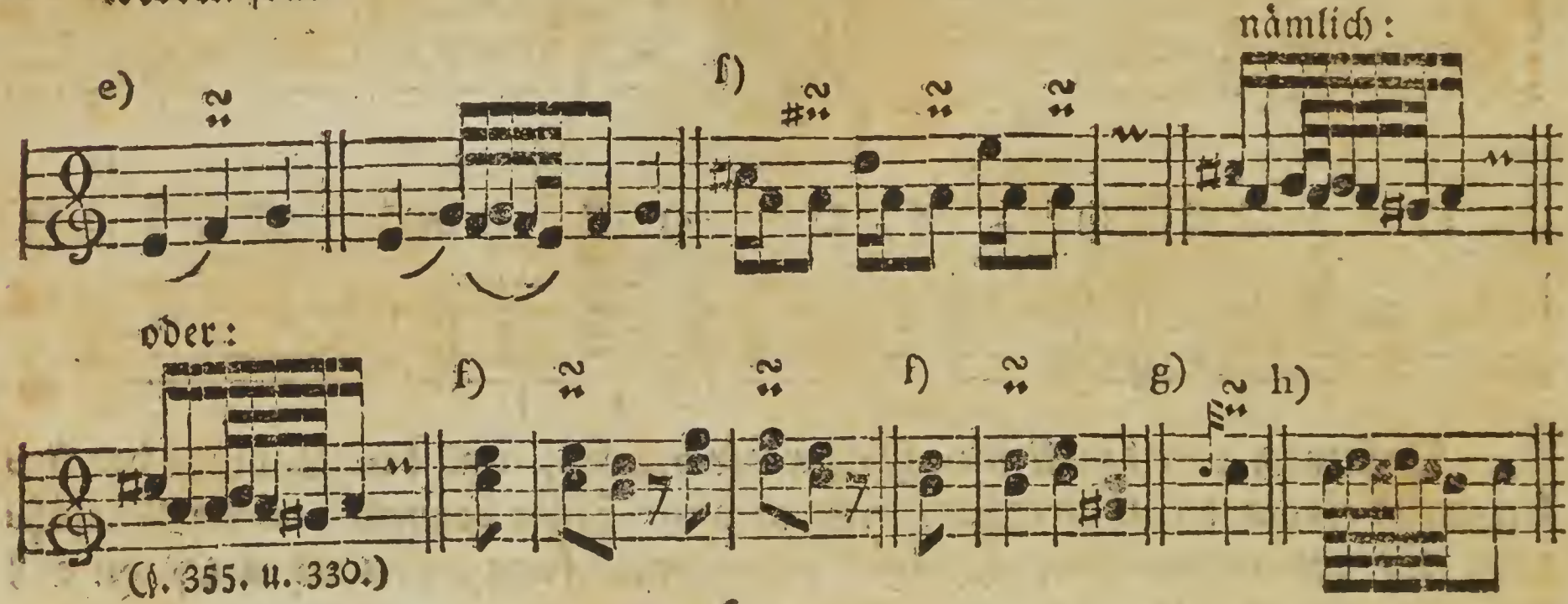


§. 357.

Der prallende Doppelschlag kann in langsamer oder gemäßigter Bewegung fast überall angebracht werden, wo in geschwindem Zeitmaße ein Pralltriller statt findet; folglich immer nur bey einer fallenden Sekunde, der jedesmalige höhere Ton dieses Intervalles mag nun durch eine große a) oder nur durch eine kleine Note bezeichnet seyn b). Nach dem prallenden Doppelschlage folgt zuweilen sogleich ein Vorschlag c), welcher bekanntlich in die Zeit der darauf folgenden Note fällt d).



Obgleich der prallende Doppelschlag nur über einer Note angebracht werden sollte, welche eine Stufe tiefer steht, als die vorhergehende: so findet man doch auch hiervon Ausnahmen. Das folgende Beyspiel e), welches ich weder vertheidigen, noch geradezu verwerfen mag, ist aus einem öfter aufgelegten Lehrbuche entlehnt. Auch mehrere gedruckte Beyspiele, wie die bey f), kommen hin und wieder, besonders aber in neuern Tonstücken vor. Die zusammengesetzte Manier bey g), die einige Komponisten vorschreiben, muß wohl wie bey h) ausgeführt werden sollen.



(§. 355. u. 330.)

§. 358.

Zu den wesentlichen Manieren kann man in gewisser Rücksicht auch noch die **Bebung**, das so genannte **Arpeggio** und den **Zurückschlag** rechnen; ob sie gleich zum Theil in dem Kapitel von den willkührlichen Manieren, oder vom Vortrage, keinen unschicklichen Platz finden würden.

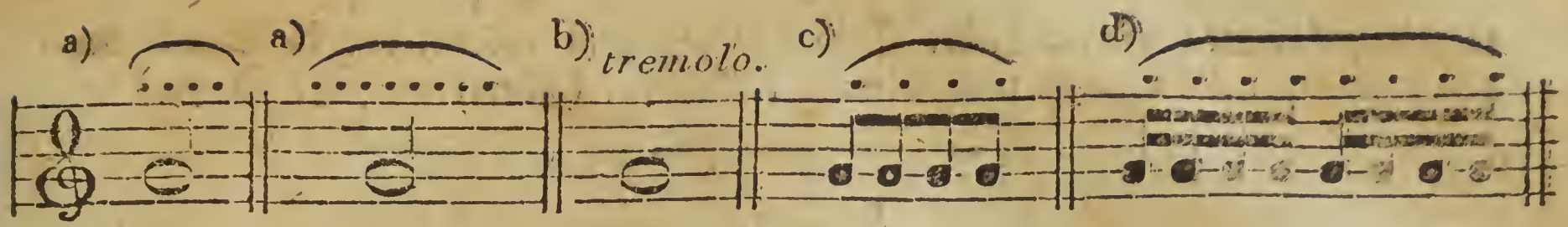
---

§. 359.

Von der Bebung.

Die **Bebung** (franz. *Balancement*, ital. *Tremolo*) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem ꝛc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bey a), oder durch das Wort *Tremolo* b) anzudeuten. Die Ausführung würde ungefähr so seyn müssen, wie bey c) oder d).

a)

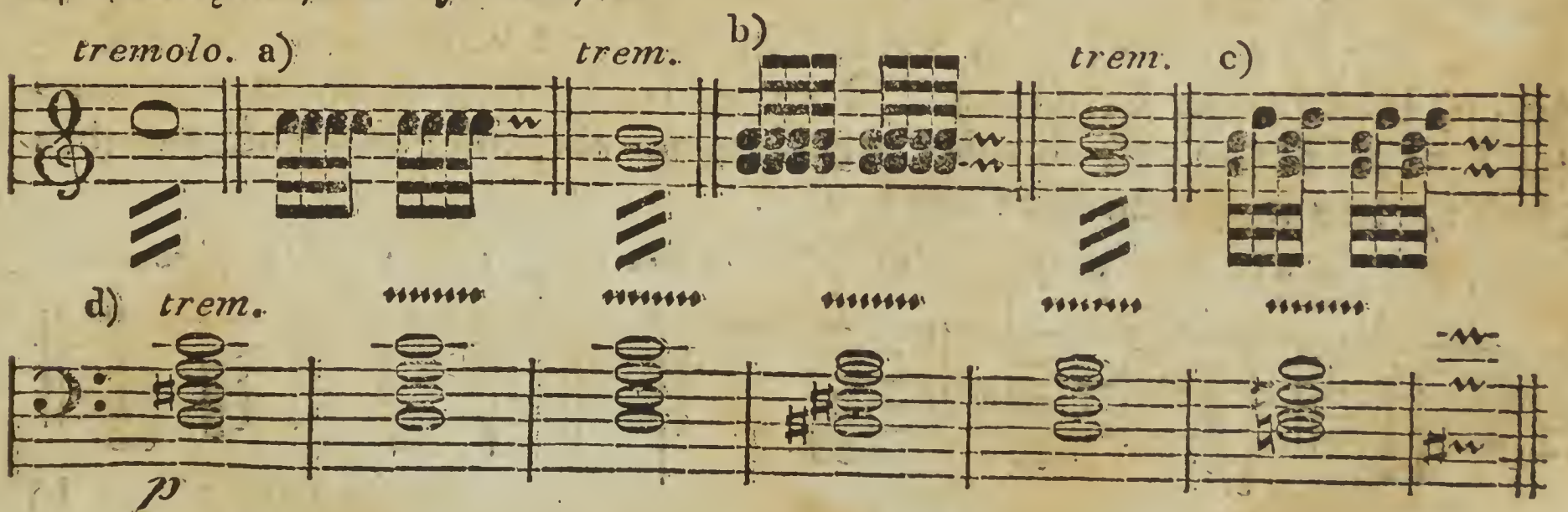


Man läßt nämlich den Finger, so lange es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert, auf der Taste stehen, und sucht den Ton durch einen mehrmals wiederholten gelinden Druck zu verstärken. Daß man nach jedem Drucke wieder etwas nachläßt, aber den Finger nicht ganz von der Taste abheben darf, brauche ich wohl kaum zu bemerken. Diese Manier kann aber bloß auf dem Klaviere, und zwar nur auf einem sehr guten Klaviere heraus gebracht werden.

Man hüte sich überhaupt vor häufigen Bebungen, und — wenn man sie anbringt — vor dem so häßlichen Uebertreiben des Tones durch das zu heftige Nachdrücken der Tasten. (§. 429. Anm. 2.)

§. 360.

Außerdem kommt auch das Kunstwort *Tremolo* (*tremante, tremando,* zitternd,) noch in einer andern Bedeutung vor. Es wird nämlich dadurch, und vermittelst schräger Striche unter längern Noten, in Tonstücken für die Violine ꝛc. angedeutet, daß man einen und ebendenselben Ton (oder auch mehrere Töne zugleich) äußerst geschwind wiederholen, also wirklich aufs neue angeben soll, wie bey a) und b). Auf Klavierinstrumenten würde eine so schnelle Wiederholung entweder gar nicht möglich, oder doch sehr ermüdend seyn; daher pflegt man diejenigen Akkorde, über welchen das Wort Tremolo steht, bey längerer Dauer auch wohl ungefähr auf die bey c) angezeigte, oder auf eine ähnliche Art zu brechen.



Daß die erwähnte Ausführung nicht immer durch schräge Striche, sondern auch durch ····· bezeichnet wird, sieht man aus dem eigentlich für beyde Hände bestimmten Beyspiele d), welches ich aber zur Schonung des Raumes in Eine Noten-

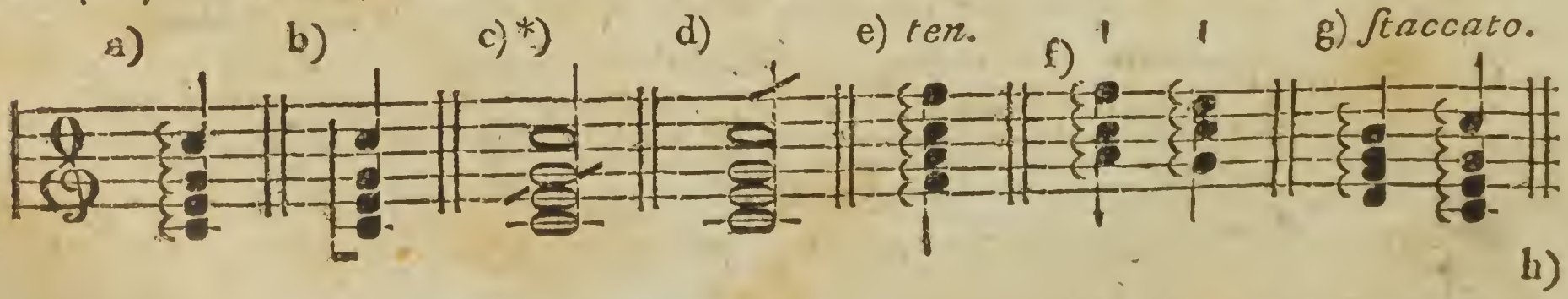
tenzeile zusammen gezogen habe. Dieses Beyspiel ist aus der von Reichardt komponirten Operette Erwin und Elmire entlehnt. (Klavierauszug, S. 73.)

---

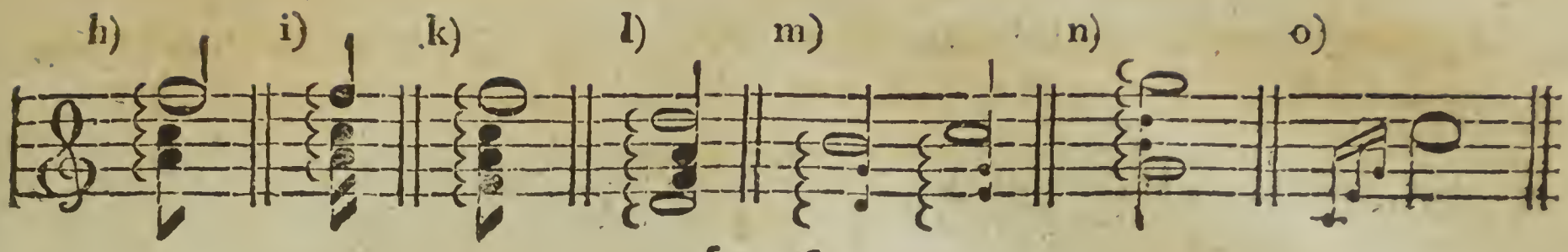
§. 361.

Von dem Arpeggio, (Harpeggio.)

Wenn die Töne eines Akkordes nicht zugleich, sondern nach einander angegeben werden, so heißt diese Manier, oder vielmehr diese Art der Ausführung in der Kunstsprache eine Arpeggiatur, (Brechung, Zergliederung, italiänisch *Arpeggio*.) Daher sagt man auch: einen Akkord brechen oder zergliedern; gebrochene Harmonien u. dgl. Angedeutet wird das Brechen eines Akkordes am gewöhnlichsten durch die bey a) und b) vor den Noten befindlichen Zeichen, außerdem auch wohl durch die schrägen Striche bey c) und d). Steht weiter kein Bestimmungszeichen über den Noten, so werden alle Töne eines zu brechenden Akkordes gehörig ausgehalten. Wiewohl man diesen Vortrag in gewissen Fällen auch noch besonders durch das Wort *tenuto* (abgekürzt: *ten.*) ausdrücklich vorschreibt e); da hingegen durch einen Strich über den Noten, oder durch das Kunstwort *staccato* angedeutet wird, daß der Spieler alle vorgeschriebene Töne eines solchen Akkordes nur kurz angeben (absetzen, stoßen) soll f) g). In den Beyspielen h) i) k) und l) zeigen die jedesmaligen längern, bey m) und n) aber die gewöhnlichen (größern) Noten an, daß man bloß die einzelnen dadurch bezeichneten Töne auszuhalten, die übrigen aber nur kurz anzugeben hat. Folglich muß man bey h) von den beyden Tasten a und c sogleich nach dem Anschlagen derselben die Finger wieder abheben, und nur das f einen halben Takt hindurch aushalten u. s. w. Bey l) und n) gilt dies letztere von dem höchsten und tiefsten Tone. Das Beyspiel o) bedarf keiner Erklärung. Denn daß die durch kleine Noten angedeuteten Töne geschwind nach einander angeschlagen, aber nicht ausgehalten werden dürfen, dies weiß man schon aus §. 281.

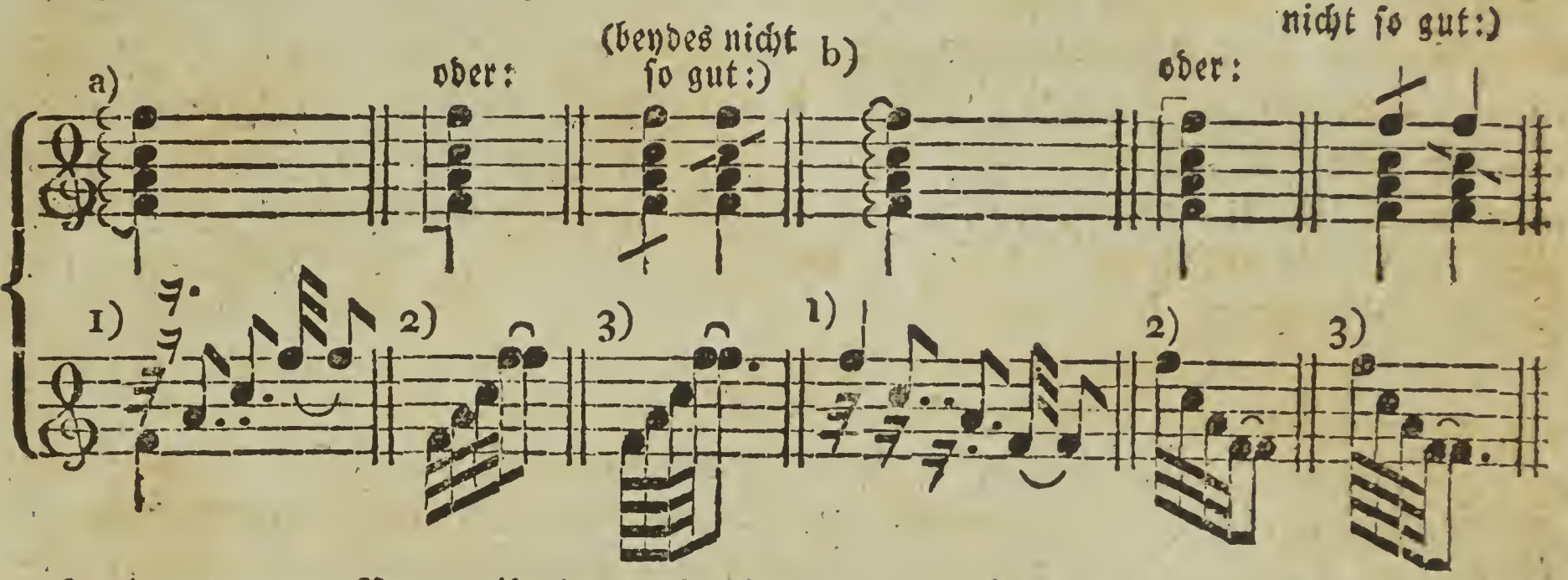


*) Ob man gleich gegenwärtig das Arpeggio häufig, wie oben bey c), durch einen schräge zwischen den Noten durchgezogenen Strich bezeichnet: so würde ich dazu doch, wie Bach, Haydn, Mozart ꝛc. das längst üblich gewesene Zeichen bey a) oder b) vorziehen; zumal da der gedachte Strich auch noch eine andere, §. 340. erwähnte Bedeutung hat. Die Bezeichnung bey d) ist aus gleichem Grunde nicht zu empfehlen. (S. 61. und §. 478.)



§. 362.

Soll ein Akkord von unten in die Höhe gebrochen werden, oder mit andern Worten: wenn man bey dem tiefern Tone anfangen soll, so wird dies wie bey a) durch ein bogenförmiges Häkchen ꝛc. am untern Ende des Brechungszeichens angedeutet. Im entgegengesetzten Falle — welcher aber seltener eintritt — bedient man sich der Bezeichnung bey b).

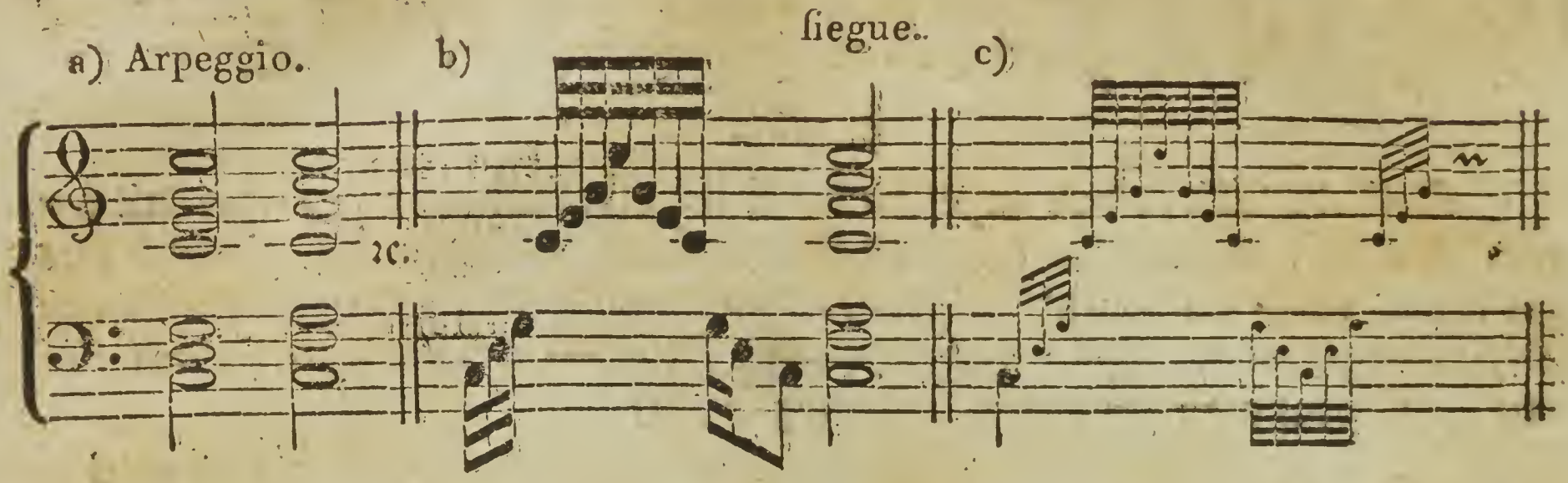


In der zweyten Notenzeile bey 1) habe ich die Ausführung so angezeigt, wie sie eigentlich in Noten dargestellt werden müßte, wenn man alle Töne aushalten, und folglich die Finger auf den Tasten stehen lassen soll. Diese genauere Andeutung ist aber schwer zu übersehen; ich wählte daher bey 2) eine für das Auge bequemere Bezeichnung, wobey ich jedoch voraussetze, daß man die Finger von den zuerst angeschlagenen Tasten nicht eher abhebe, bis die Geltung der (in der obern Zeile vorgeschriebenen) Noten völlig vorüber ist. Von dem Charakter ꝛc. eines Tonstückes hängt es ab, ob die jedesmal vorgeschriebenen Akkorde geschwinder oder langsamer gebrochen werden müssen; meistentheils bricht man sie aber geschwind 3). In Tonstücken von sehr munterm Charakter werden die Tasten fast zugleich angeschlagen; daher würde man zum Aufschreiben eines solchen Arpeggio's oft Vier und sechzigtheile, oder wohl noch kürzere Notengattungen gebrauchen müssen.

§. 363.

Bey einer Folge von mehreren gebrochenen Akkorden pflegen die Komponisten entweder nur das Wort Arpeggio darüber zu schreiben a), und die Ausführung der Willkühr des Spielers zu überlassen, oder sie bestimmen bey dem ersten Akkorde den Grad der Geschwindigkeit ꝛc. selbst, und deuten alsdann

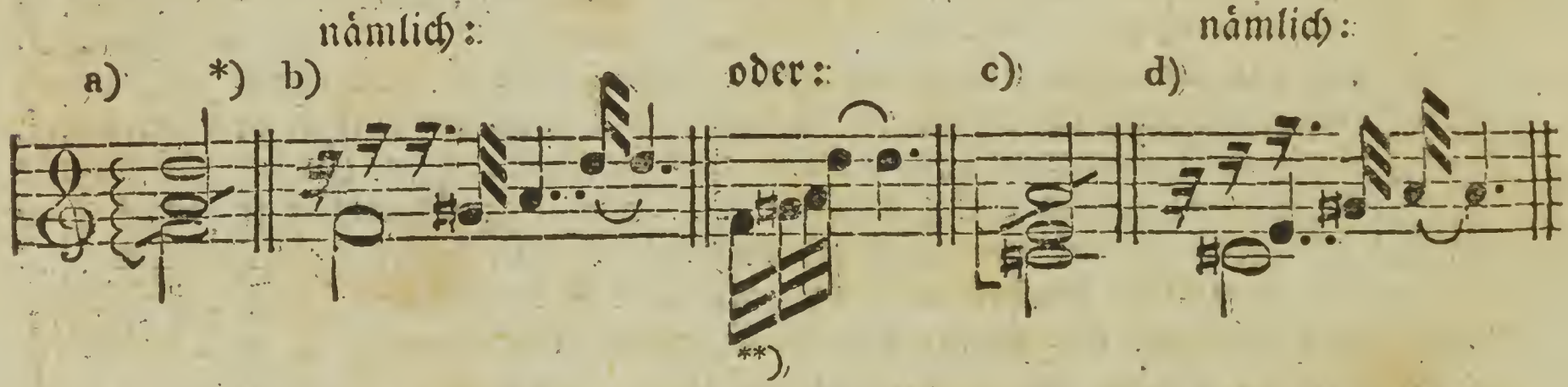
durch ein *Siegue* an, daß der Spieler auch die folgenden Akkorde eben so brechen soll b).



Damit bey langen Notengattungen in gewissen Fällen nicht zu viel Zeit übrig bleibe, kann man die Akkorde auf verschiedene Art mehr als einmal auf- und abwärts brechen, wie bey c); wenn nämlich der Komponist die Ausführung nicht selbst vorgeschrieben, sondern sie der Willkühr des Spielers überlassen hat. Auch die linke Hand darf, oder muß vielmehr an diesen Arpeggiaturen Theil nehmen b) c).

§. 364.

Sollen bey geschwind zu brechenden Akkorden noch einzelne nicht zur Harmonie gehörige Töne, oder so genannte Acciaccaturen eingeschaltet werden, so fügt man außer dem gewöhnlichen Zeichen des Arpeggio's noch den §. 340. erwähnten schrägen Strich hinzu, wie hier bey a) und c).



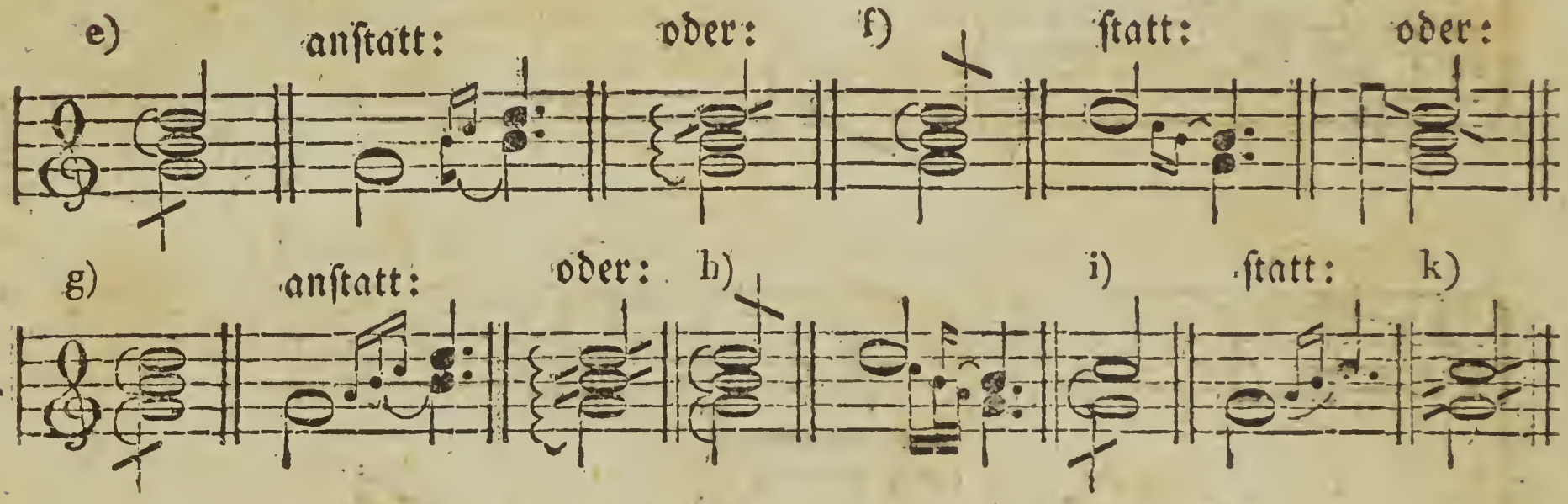
Aus der bey b) und d) bemerkten Ausführung — die sich aber nicht ganz genau durch Noten andeuten läßt — erhellet wenigstens, daß man die Tasten eben so wie bey gewöhnlichen Brechungen, nach einander anschlägt, und hernach die Finger so lange darauf stehen läßt, als es die Geltung der vorgeschrie-

*) Bachs Probestücke, Tab. VI. Fig. XI. (*), wovon es in dem Versuch ꝛc. Seite 114. heißt: „Unter (*) bemerken wir die Brechungen mit Acciaccaturen."

**) So wäre die Darstellung in Noten leichter zu übersehen; nur ist sie nicht vollkommen genau, weil außer dem gis alle Töne ausgehalten werden müssen. (Vergl. mit §. 362.)

schriebenen Noten erfordert. Nur der überflüssige, gleichsam eingeschaltete Ton — in den obigen beyden Beyspielen das gis — muß äußerst kurz angegeben werden; folglich hat man von der erwähnten Taste den Finger sogleich nach dem Anschlagen derselben wieder abzuheben.

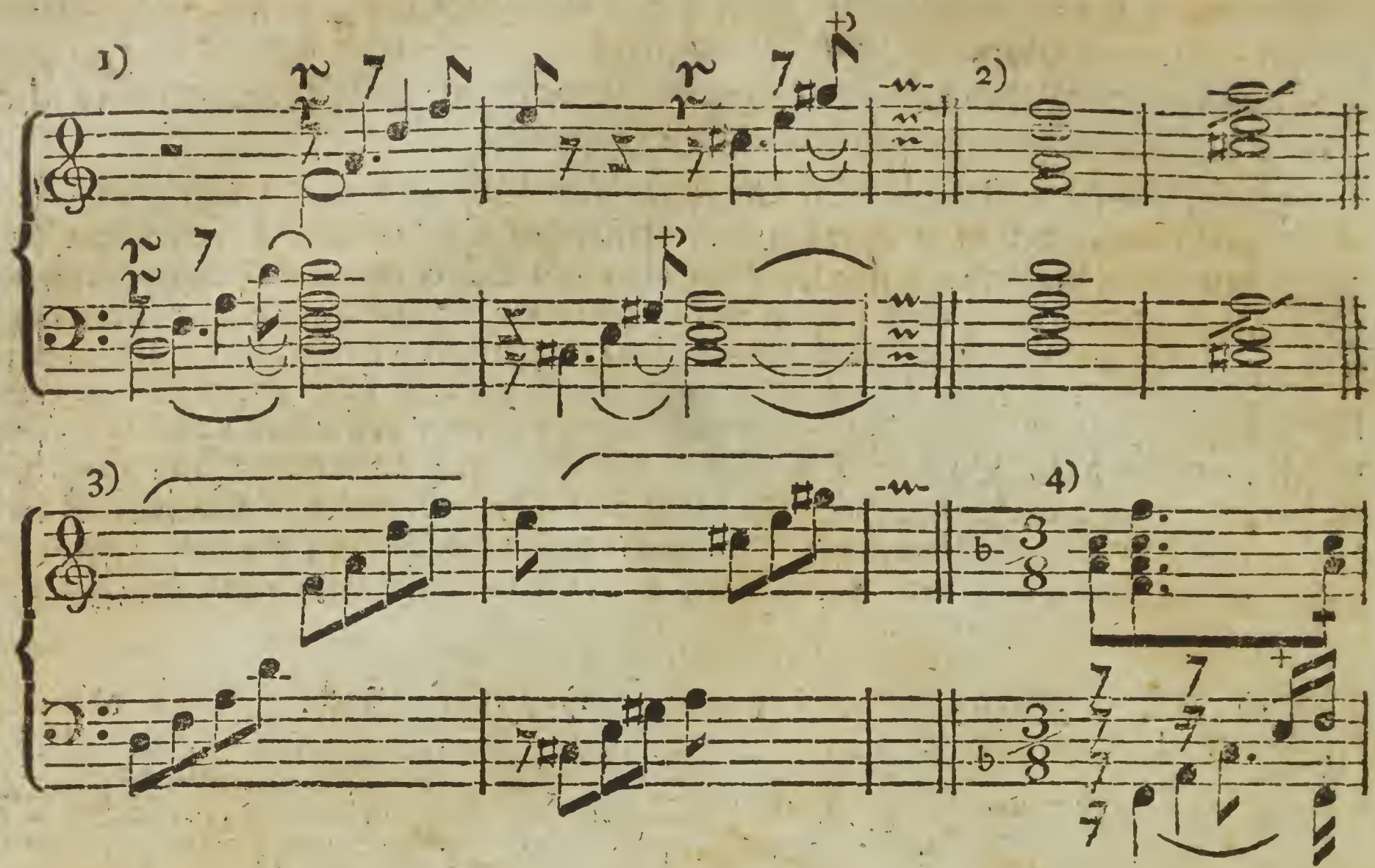
Andere Tonlehrer pflegen diese eingeschalteten Töne auch bloß durch die Bezeichnung unten bey e) ꝛc. anzudeuten. Marpurg z. B. schreibt in seiner Anleitung zum Clavierspielen S. 60: „Wenn man den Schleifer in der Zergliederung anbringt, so nennet man solches eine accentuirte Zergliederung oder Brechung. „Dieser Schleifer aber (wodurch ebenfalls eine Art von Acciaccatur entsteht) wird „allhier durch einen halben Bogen vor den beyden zu schleifenden Noten angezeiget, und ob solcher von oben nach unten f), oder von unten nach oben e) geschehen solle, wird an dem Zeichen der Brechung erkannt. Wenn zwey halbe Bogen vorhanden sind, wie bey g) und h), so bedeutet solches zwey Schleifer in eben demselben Satze. Wenn der halbe Bogen vor zwey Noten steht, die „zusammen eine Quarte ausmachen, so pflegt man alle dazwischen liegende Nebennoten mitzunehmen i) ꝛc." *)



§. 365.

Wenn die Tonsetzer genau bestimmen wollen, wie geschwind oder wie langsam ein auszuhaltender Akkord, so wohl ohne als mit Acciaccaturen, gebrochen werden soll: so sind sie genöthigt, diese Ausführung auf die nachstehende, für das Auge etwas beschwerliche, Art anzudeuten.

*) Was Marpurg unter einer accentuirten Zergliederung versteht, das nennt Bach eine Brechung oder ein Arpeggio mit Acciaccaturen. Da Beyde dieselbe Ausführung dabey voraus setzen, so wird hoffentlich an der Benennung nicht viel gelegen seyn. Wessen Art der Bezeichnung besser ist, kann ich zwar nicht entscheiden; doch sollte ich meinen, durch den halben Bogen vor der Note könnte leicht eine Zweydeutigkeit entstehen. (Vergl. mit der Anm. zu §. 242. Seite 234; desgleichen mit §. 333. d). Das Ausfüllen des Quartensprunges, wie oben bey i) — wo man nämlich die beyden Töne g und c auszuhalten, a und b hingegen kurz anzugeben hätte — dürfte wohl in den gegenwärtigen Tonstücken nur selten verlangt werden, und ließe sich allenfalls auch durch zwey schräge Striche bezeichnen, wie bey k).



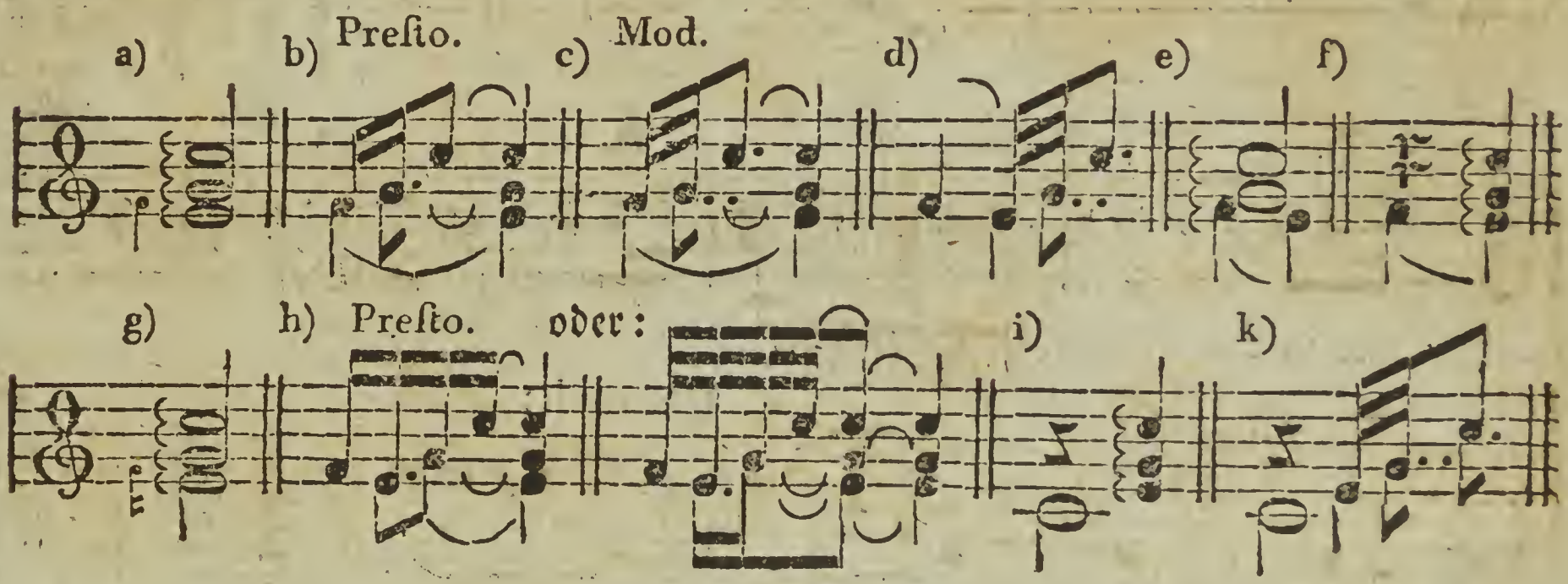
In dem Beyspiele 1) liegt die bey 2) angezeigte Harmonie zum Grunde, welche in der unter 3) vorgeschriebenen Bewegung gebrochen werden soll, doch so, daß man die Töne aushält, oder die Finger auf den Tasten stehen läßt. Bey +) in dem ersten Beyspiele hingegen darf das nicht zur Harmonie gehörige gis oder die Acciaccatur nur ein Achtel, unter 4) aber das eben so bezeichnete e im Basse bloß ein Sechzehntheil lang ausgehalten werden. Die Harmonie dieses letztern Beyspieles ist bey 5) angedeutet.

C. P. E. Bach hat unter andern in der vortrefflichen Fantasie zu Ende der Probestücke mehrere, und in dem unmittelbar vorhergehenden Adagio affettuoso aus

As dur fast durchgängig solche (langsam zu brechende) Akkorde mit untermischten Acciaccaturen angebracht.

§. 366.

Steht vor einem zu brechenden Akkorde in irgend einer Stimme ein langer Vorschlag, wie in dem folgenden Beyspiele a), so wird dessen ungeachtet in den übrigen Stimmen der Akkord sogleich, folglich noch während dieses Vorschlages gebrochen, wie bey b) oder c). Einige verlangen zwar in solchen Fällen die Ausführung bey d); allein da der Vorschlag bekanntlich in die Zeit seiner Hauptnote fällt, und durch gewöhnliche Noten so angedeutet werden müßte, wie bey e): so läßt sich leicht einsehen, daß die unter d) angezeigte Ausführung unrichtig ist. Denn so müßte sie seyn, wenn der Komponist in den übrigen Stimmen, wie bey f), Pausen vorgeschrieben hätte. Stände aber vor einem solchen Akkorde nur ein kurzer Vorschlag g), so wäre gegen die Eintheilung bey h) nichts einzuwenden. In dem Beyspiele i) schlägt man während der Viertelpause bloß das c an, und bricht erst alsdann den darauf folgenden Akkord, wie bey k).



§. 367.

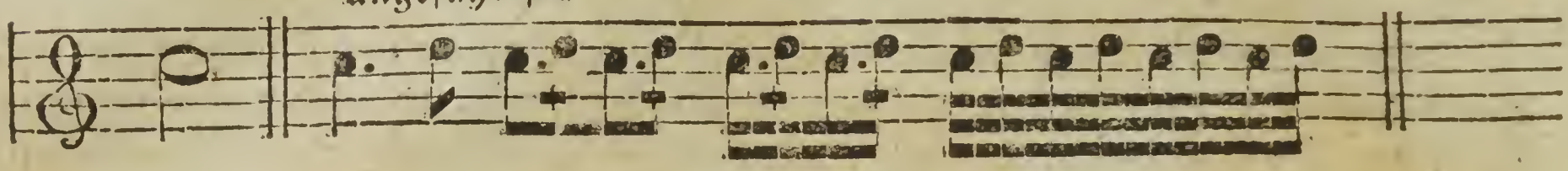
Von dem Zurückschlage.

Der Zurückschlag (*Ribattuta*) besteht in einer mehrmaligen Abwechselung des vorgeschriebenen Tones und der darüber liegenden Sekunde. Die beygefügte Ausführung dieser Manier zeigt, daß der vorgeschriebene Ton, auf welchen man gleichsam immer wieder zurückschlägt,*) eine merklich längere Dauer

*) Daher die Benennung der Zurückschlag.

Dauer erhält, als der Hülfston. Auch muß die Bewegung allmählich immer geschwinder genommen werden.

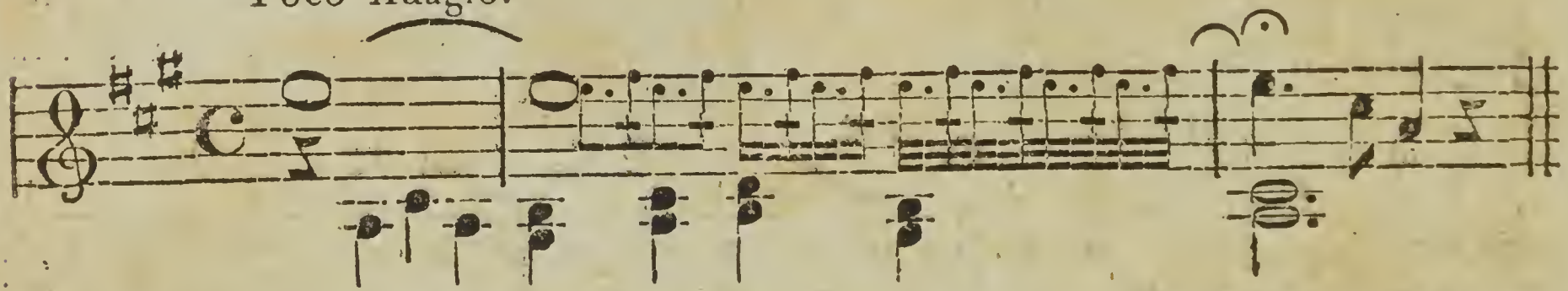
ungefähr so:



§. 368.

Es ist bereits §. 323. angemerkt worden, daß diese Manier vorzüglich als Einleitung in den Schlußtriller nach einer verzierten Kadenz gebraucht werden kann. Außerdem bringt man sie allenfalls auch bey einem lange auszuhaltenden Tone an, wenn man nämlich einen solchen Ton nicht zuweilen wieder aufs neue anschlagen, oder die lange Note mit einem Triller u. dgl. verzieren will. Z. B.

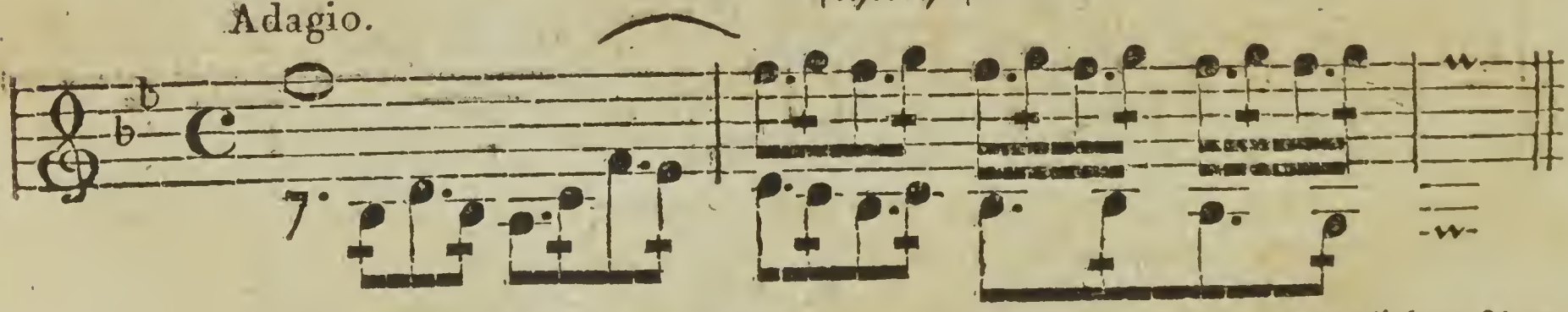
Poco Adagio.



Doch hat man den Zurückschlag sparsam und mit Vorsicht anzubringen, weil durch diese Verzierung leicht Fehler gegen den reinen Satz entstehen können, wie in dem folgenden Beyspiele.

fehlerhaft:

Adagio.



Dies sey genug von den wesentlichen Manieren, und von ihrer erforderlichen Ausführung. In den Werken eines Bach, Tosi, Quantz ꝛc. sind über die eine oder die andere, hier absichtlich nur kurz berührte, Manier noch manche lesenswerthe Bemerkungen enthalten.

Sie-

Siebentes Kapitel.*)

Von den willkührlichen Manieren.

Erster Abschnitt.

Von den Veränderungen und Zusätzen, durch welche ein Tonstück verschönert werden kann.

Vorerinnerung.

Bey dem Entwurfe dieses Buches war meine Absicht, das gegenwärtige Kapitel sehr ausführlich zu bearbeiten — wie ich denn bereits viel über die willkührlichen Manieren niedergeschrieben hatte —; allein zwey Ursachen bestimmten mich, meinen ersten Plan aufzugeben. Einmal sah ich nämlich, und zwar mit Mißvergnügen, daß dieses Buch bey der Ausarbeitung ohnehin ungleich stärker geworden war, als ich vorher vermuthete; sodann besorge ich auch, das gegenwärtige Kapitel möchte sogar bey der weitläuftigsten Bearbeitung Anfängern — für welche doch das Ganze zunächst bestimmt ist — keinen großen Nutzen schaffen, und für Geübte sind einige Winke schon hinreichend. Aus diesen zwey Gründen schränke ich mich hier bloß auf eine kurze Abhandlung über die willkührlichen Manieren ein, und verspare die ausführliche Bearbeitung dieses Gegenstandes für einen andern Ort.

§. 369.

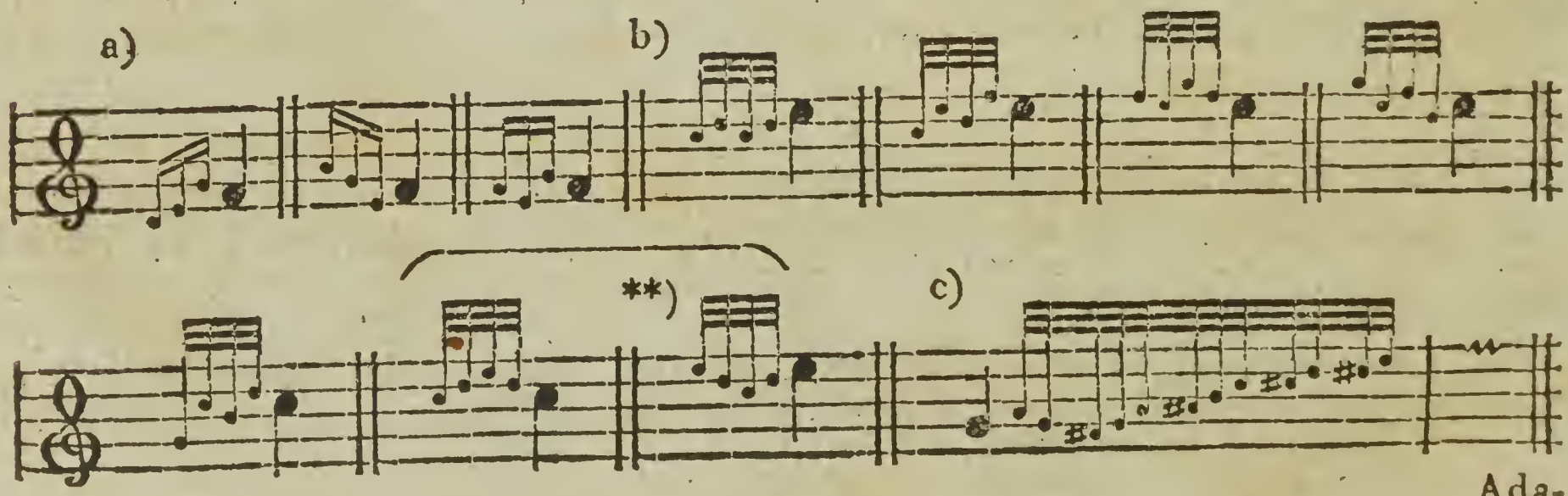
Unter den willkührlichen Manieren verstehe ich: 1) hauptsächlich die Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann; 2) die Ver-

*) Ein mir unbekannter Recensent, der übrigens die erste Auflage dieser Klavierschule äußerst günstig und nachsichtsvoll beurtheilte, schrieb in der 1790. zu Speyer herausgekommenen musikalischen Korrespondenz, S. 162: „Warum der Verfasser die Manieren nicht wie Bach „in ein Kapitel zusammen faßte, können wir nicht einsehen." Hier folgt meine Antwort darauf. Außer daß ein einziges Kapitel von den wesentlichen und willkührlichen Manieren zugleich ungewöhnlich lang ausgefallen seyn würde, ist auch zwischen denjenigen Manieren, die ausdrücklich vorgeschrieben werden, und zwischen solchen, die der Spieler zum Theil selbst erfinden soll, ein sehr großer Unterschied. Vorgeschriebene Manieren muß jeder, auch sogar ein nur mittelmäßiger Spieler ausführen können, da es hingegen nicht Jedermanns Sache ist und seyn soll, selbst Verzierungen zu erfinden. Denn bekanntlich wird zu richtigen und zweckmäßigen Manieren von dieser letztern Art nicht nur Kenntniß der Harmonie, sondern auch Talent und Erfindungskraft voraus gesetzt. Daß aber Bach dessen ungeachtet von den sämmtlichen Manieren — wiewohl von den willkührlichen nur sehr kurz — in Einem Kapitel gehandelt hat, dies konnte, bey so bewandten Umständen, für mich kein Bewegungsgrund seyn, die Lehre von den Manieren ebenfalls in einem einzigen Kapitel vorzutragen.

Verzierungen der Fermaten nebst den Uebergängen nach denselben, und 3) die so genannten verzierten Kadenzen.

Die willkührlichen Veränderungen und Zusätze, von welchen in diesem Abschnitte die Rede ist, sind entweder von dem Komponisten selbst vorgeschrieben worden, oder sie werden von dem Ausführer erfunden.

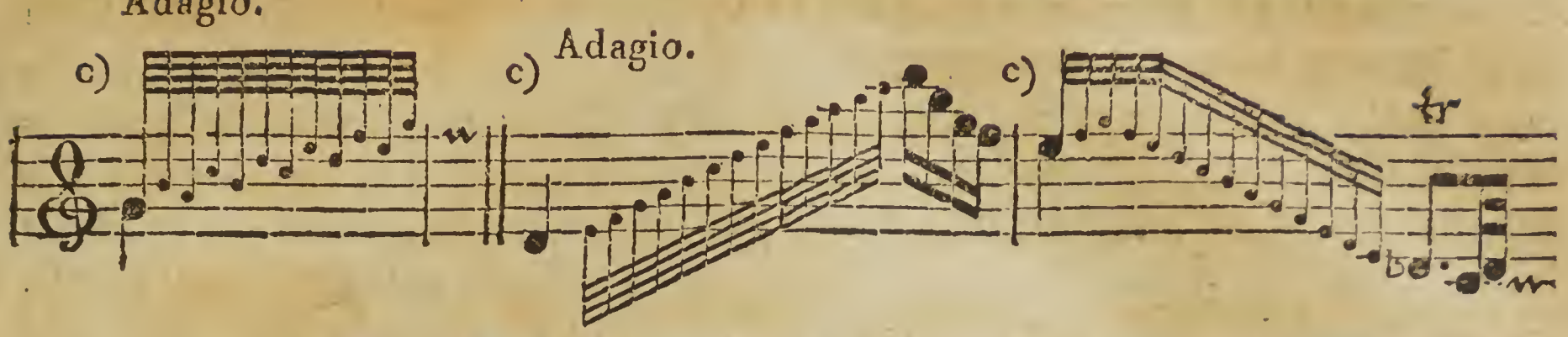
Ueber diejenigen willkührlichen Manieren, welche der Komponist vermittelst kleiner Noten vorgeschrieben hat, bemerke ich hier überhaupt, daß sie zum Theil nur aus wenigen a) b), zum Theil aber auch aus mehreren Tönen bestehen c). Die Erstern treten, wie die wesentlichen Manieren, gewöhnlich da ein, wo an ihrer Stelle der darauf folgende, durch eine Hauptnote ꝛc. bezeichnete Ton eintreten würde.*) Die größern willkührlichen Manieren hingegen, wie die in den Beyspielen c), sind gemeiniglich Verzierungen der vorhergehenden Note, daher müssen sie auch noch in der Zeit dieser (vorhergehenden) Note ausgeführt werden, und zwar so geschwind als es nöthig ist, ohne sich dabey genau an die Geltung der kleinern Noten zu binden. Den durch die Hauptnote angedeuteten Ton hält man erst so lange aus, als es die Umstände verstatten, d. h. daß nur noch so viele Zeit übrig bleibt, als zur (größtentheils möglichst geschwinden) Ausführung der Manier erfordert wird. Besteht diese aus vielen Noten, so kann der vorhergehende Ton natürlicher Weise nur eine sehr kurze Geltung bekommen, wenn er auch durch eine an sich lange, z. B. durch eine ganze oder halbe Taktnote ꝛc. bezeichnet seyn sollte.



Ada-

*) Ich beziehe mich deshalb auf die S. 271. befindliche Bemerkung, die sich größtentheils auch hierauf anwenden läßt. Jedoch muß ich hier nochmals erinnern, daß es, bey den verschiedenen Grundsätzen der Tonlehrer und Komponisten, allerdings Ausnahmen von der obigen Regel geben kann. Auch möchte es wohl schwer zu bestimmen seyn, aus wie vielen Noten eine willkührliche Manier bestehen muß, wenn sie zu den größern oder nur zu den kleinern gerechnet werden soll.

**) Diese beyden Verzierungen kommen doch zuweilen unter der eigenen Benennung Doppelschleifer vor, und gehören daher gewissermaßen mit zu den wesentlichen Manieren.



Beyspiele von solchen und noch größern willkührlichen Manieren auf allen Takttheilen findet man häufig in Haydns und Mozarts Klaviersachen.

§. 370.

Daß die §. 278. und §. 369. erwähnten, von dem Spieler selbst erfundenen Verzierungen und Zusätze, mit Einsicht, Geschmack und Auswahl angebracht, viel zur Verschönerung eines Tonstückes beytragen können, ist gar nicht zu leugnen. Aber auch in dieser Rücksicht kann des Guten sehr bald zu viel gethan werden. Man muß daher nur sparsam und am rechten Orte willkührliche Manieren anbringen. Besonders hat sich der Klavierspieler vor vielen Zusätzen zu hüten; denn bekanntlich kommen ohnedies in den Tonstücken für das Klavier gewöhnlich weit mehrere kleine wesentliche Manieren vor, als in den Kompositionen für andere Instrumente. Da nun zu guten Veränderungen, außer einem sehr gebildeten Geschmacke, richtiger Beurtheilungskraft, Fertigkeit in der Ausübung, Sicherheit im Takte ꝛc. noch überdies Kenntnisse von der Harmonie vorausgesetzt werden: so sollte billig nur ein wirklicher Meister, und auch dieser bloß in einer glücklichen Stimmung solche willkührliche Manieren einmischen.

Ueber das unzeitige Verändern ist schon oft geklagt worden, und doch war die Veränderungssucht vielleicht nie größer, als gegenwärtig. Denn so mancher bloß mechanisch fertige Spieler, der übrigens gar keine Kenntnisse von der Harmonie ꝛc. ja nicht einmal die nöthige Erfindungskraft besitzt, läßt seinen Fingern freyen Lauf, und wird jedem Zuhörer von Geschmack und richtigem Gefühle durch seine ganz zweckwidrigen Veränderungen und Zusätze äußerst lästig. Die Komponisten, deren Arbeiten unter die Finger solcher Spieler gerathen, sind in der That zu bedauern.*)

§. 371.

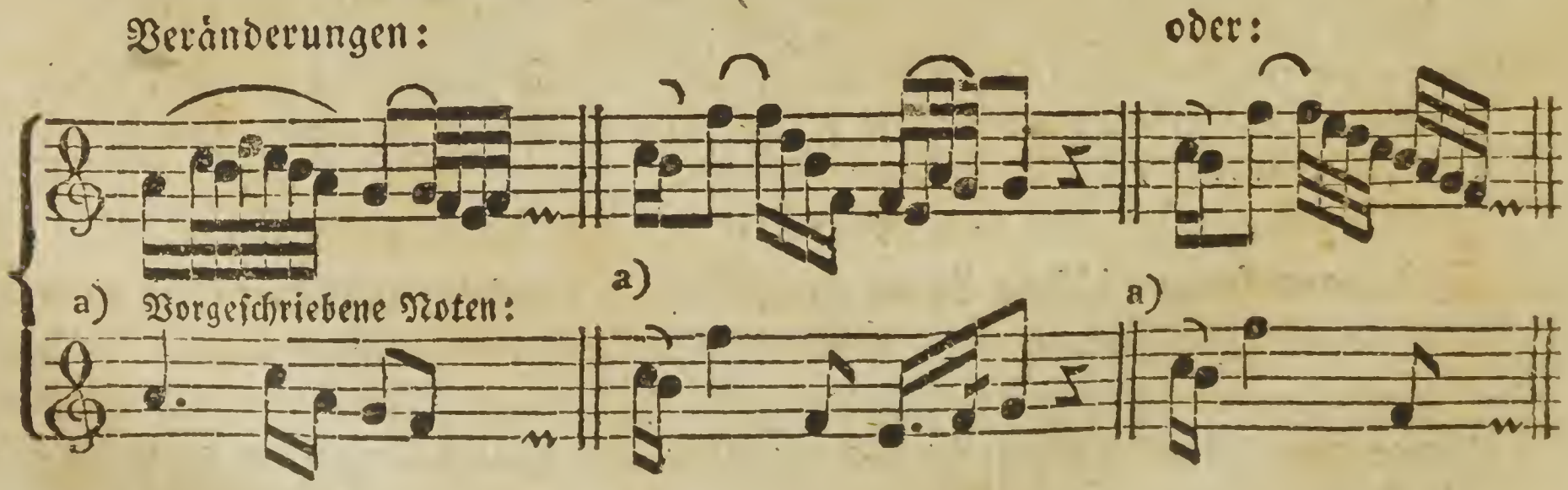
Die Hauptfrage: **Was kann eigentlich verändert werden?** ist ohne große Weitläuftigkeit schwer, und vielleicht gar nicht vollkommen befriedigend zu

*) Burney macht im ersten Theile seines Tagebuchs einer musikalischen Reise, S. 65. die sehr treffende Bemerkung: „Im musikalischen Verstande des Wortes Bescheidenheit wird die Liebe zu den sogenannten Manieren zu einem solchen Grade der Unbescheidenheit getrieben, daß man dadurch gewöhnlich gute Stellen in schlechte, und schlechte in elende verwandelt."

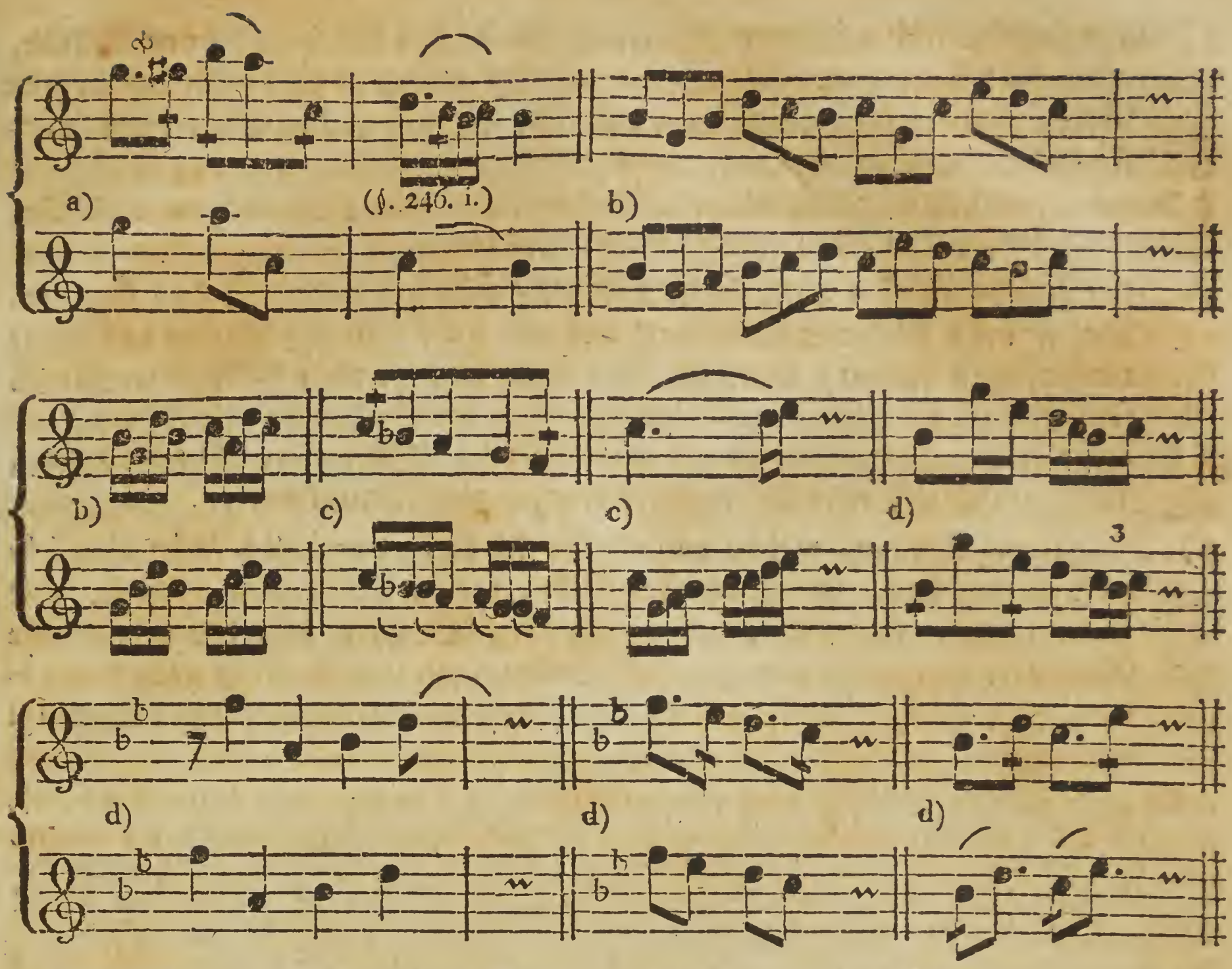
zu beantworten. Man merke aber, daß überhaupt billig nur solche Stellen (und zwar erst bey der Wiederholung eines Tonstückes) verändert werden sollten, welche außerdem zu wenig unterhaltend, folglich langweilig ꝛc. seyn würden. Diese Stellen zu erkennen, wird ein richtiges Gefühl vorausgesetzt, ohne welches jede nur mögliche Regel über den schicklichen Gebrauch der willkührlichen Veränderungen und Zusätze wohl größtentheils fruchtlos seyn dürfte. Indeß werde ich doch §. 373. einige nähere Winke darüber geben. Für jetzt vorläufig nur die allgemeine Bemerkung, daß man zwar auch bey der Wiederholung eines Allegro u. dgl. hin und wieder eine Stelle zu verändern pflegt; jedoch werden größere Zusätze am häufigsten in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem ꝛc. Charakter in langsamer Bewegung, also vorzüglich im Adagio angebracht. (Die Einschränkungen hierbey s. §. 373. unter 5.)

§. 372.

Die Veränderungen sind auf verschiedene Art möglich. Man setzt nämlich zu den vorgeschriebenen Noten am gewöhnlichsten (aber nicht immer zweckmäßig) noch mehrere hinzu, wie bey a), oder man verändert die vorgeschriebenen Figuren in andere, die aus eben so vielen Noten bestehen b). Zuweilen wird auch die Anzahl der Noten vermindert c); wiewohl dies Letztere in Tonstücken für das Klavier aus verschiedenen Ursachen, z. B. wegen der kurzen Dauer des Tones auf diesem Instrumente ꝛc. sehr selten zu geschehen pflegt. Auch verändert man durch das so genannte Verrücken der Noten,*) wenn nämlich einige verlängert, andere dagegen verkürzt werden d). Außerdem giebt es noch mancherley andere Mittel zum Verändern, z. B. abwechselnde Stärke und Schwäche, Schleifen, Abstoßen, Tragen der Töne u. dgl. m. Sogar das Versetzen einer wiederholten Stelle in die höhere oder tiefere Oktave rechnen Einige zu den zulässigen Veränderungen.



*) Dieses Verrücken der Noten oder Takttheile ꝛc. besonders in dem zweyten Beyspiele d), wird in dem folgenden Kapitel auch unter dem Ausdrucke *Tempo rubato* vorkommen.



Welche Art zu verändern die bessere ist, dies hängt von den jedesmaligen Umständen ab, und kann daher im Allgemeinen nicht bestimmt werden; doch will ich sogleich Eines und das Andere darüber anmerken.

§. 373.

Wer die oben erwähnten unumgänglich nothwendigen Erfordernisse, nämlich Geschmack, Kenntniß der Harmonie, Erfindungskraft u. s. w. besitzt, der hat außerdem, in Absicht auf die willkührlichen Verzierungen, noch ins besondere die nachstehenden Regeln zu befolgen.

1) Jede Veränderung muß dem Charakter des Tonstückes entsprechen.

Der Endzweck dieser Veränderungen ist keinesweges, die Fertigkeit des Spielers zu zeigen, sondern dem Affekte mehr Stärke und Wahrheit zu geben. (§. 389. unter 2).

2) Die Veränderungen müssen daher von Bedeutung, und wenigstens eben so gut seyn, als die vorgeschriebene Melodie ist.

Außerdem wäre es natürlicher Weise besser, ein Tonstück unverändert zu lassen.

3) Man darf einerley Manieren, wären sie auch noch so schön und passend, nicht oft gebrauchen. Uebrigens versteht es sich, daß man die bessern Verzierungen und weitläuftigern Zusätze bis gegen das Ende eines Tonstückes sparen muß.

Damit nämlich die Aufmerksamkeit des Zuhörers, besonders bey längern Tonstücken, immer unterhalten und gleichsam aufgefrischt werde.

4) Die Zusätze müssen ganz leicht und nicht mühsam gesucht zu seyn scheinen. Daher muß sie der Spieler nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorzutragen suchen, wenn sie ihm auch noch so viele Mühe verursachen sollten.

Wie viel eine ungezwungene (leicht scheinende) Ausführung zur Wirkung auf den Zuhörer beyträgt, wird im folgenden Kapitel näher gezeigt werden.

5) Diejenigen Stellen, welche an und für sich schon vorzüglich schön oder lebhaft genug sind, so wie die Tonstücke, worin Traurigkeit, Ernst, edle Simplicität, feyerlich erhabene Größe, Stolz u. dgl. der herrschende Charakter ist, muß man mit Veränderungen und Zusätzen ganz verschonen, oder sie hierbey besonders sehr sparsam und mit gehöriger Auswahl anbringen.

Es giebt gewisse Tonstücke oder einzelne Stellen, die an sich schon so sprechend sind, die ohne allen erborgten Schmuck so mächtig auf das Herz des Zuhörers wirken, daß ein schöner, dem Charakter entsprechender Ton, das leise oder stärkere Anschlagen, das so genannte Tragen und Ziehen desselben ꝛc. die einzigen Mittel sind, wodurch in solchen Fällen der Ausdruck erhöhet werden kann.

6) Der Takt muß auch bey den weitläuftigsten Manieren im Ganzen genommen auf das genaueste gehalten werden.

Sollte man ja bey einzelnen Tönen aus Affekt ein wenig vor- oder nachkommen, so darf doch dadurch das Zeitmaß überhaupt nicht um den kleinsten Theil desselben verrückt werden. Indeß ist freylich das öftere Abändern und Verrücken des Taktes bey einer gewissen Klasse von Musikern so zur Mode geworden, daß Mancher glaubt, bey willkührlichen Zusätzen dürfe man es in Ansehung des Taktes so genau nicht nehmen, oder es zeuge wohl gar von der Größe eines Virtuosen, wenn er sich bey seinen Veränderungen und Zusätzen nicht an den Takt bindet.*) — Wirklich große Meister im Gesange und auf Instrumenten halten auch bey den weitläuftigsten Zusätzen pünktlich Takt. Und wie könnte auch durch das Weglassen oder Zusetzen einzelner Takttheile ein Tonstück verschönert werden? Vielmehr muß Jeder, der nur einiges Taktgefühl hat, solche Fehler störend finden. Daß aber durch wohl überlegtes Zögern oder Eilen in gewissen einzelnen Fällen die Wir-

*) Einige Zuhörer glauben hingegen, die Schuld liege an den oft weit taktfestern Begleitern, wenn der Solospieler bey seinen Veränderungen und Zusätzen bald einen halben Takt voraus, bald wieder so viel zu spät kommt, und dessen ungeachtet wohl gar noch obenein mit sichtbarem Unwillen den Takt sehr bemerkbar schlägt, oder vielmehr stampft. —

Wirkung eines Tonstückes ungemein verstärkt werden kann, werde sich im folgenden Kapitel zeigen.

7) Jede Veränderung muß auf die dabey zum Grunde liegende Harmonie gegründet, und nächstdem auch übrigens rein im Satze seyn.

Diese siebente Regel wird ebenfalls oft übertreten; denn nicht selten hört man Veränderungen und Zusätze, die nicht einmal mit dem vorgeschriebenen Basse, noch weit weniger aber mit den begleitenden Mittelstimmen verglichen, in harmonischer Hinsicht richtig sind.

8) In Tonstücken für Klavierinstrumente erlaubt man zwar auch, den Baß zu verändern; doch muß die jedesmalige Grundharmonie beybehalten werden.

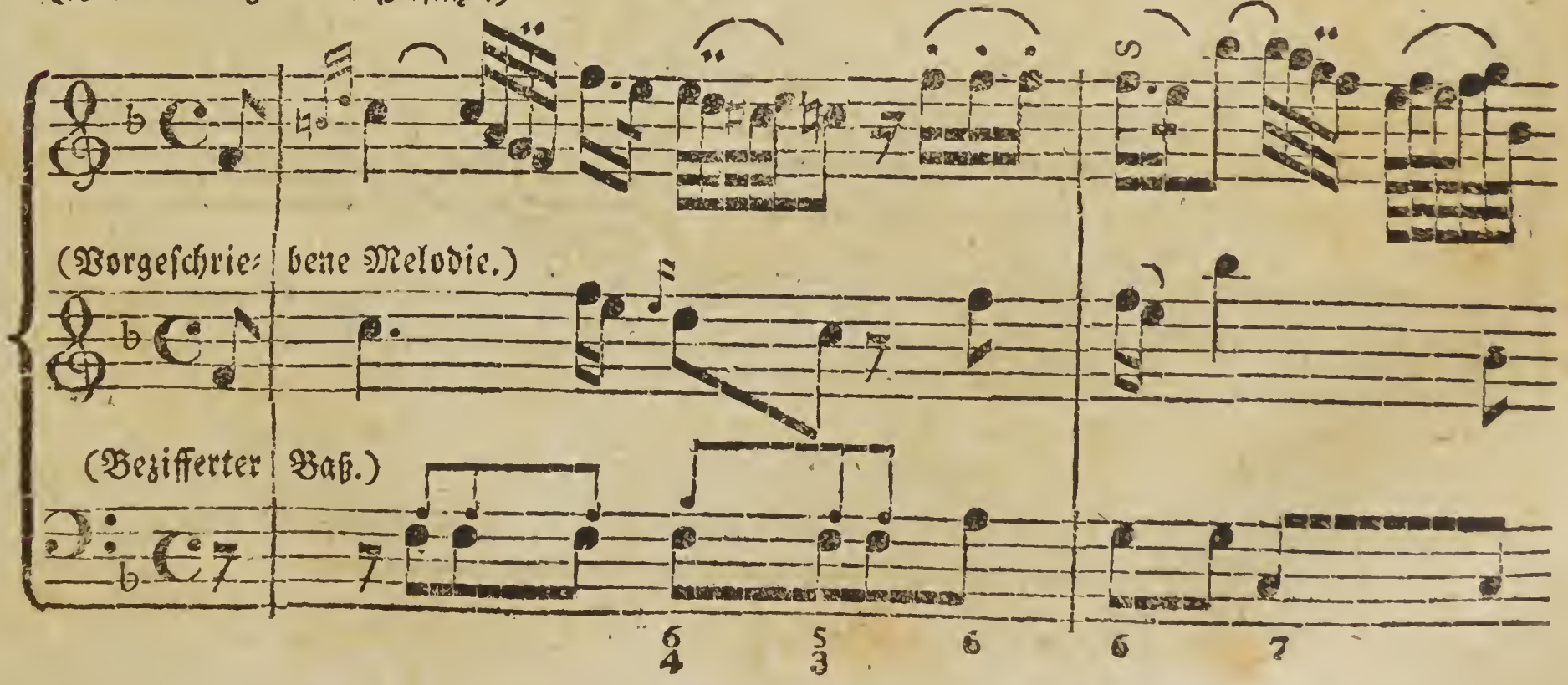
Wenn also im Basse C mit dem Dreyklange vorgeschrieben ist, so kann man dafür E mit dem Sextenakkorde greifen ꝛc. vorausgesetzt, daß auch in den übrigen Stimmen die nöthigen Abänderungen gemacht werden. Indeß würde ich doch aus verschiedenen Gründen zu ähnlichen Veränderungen nicht rathen.

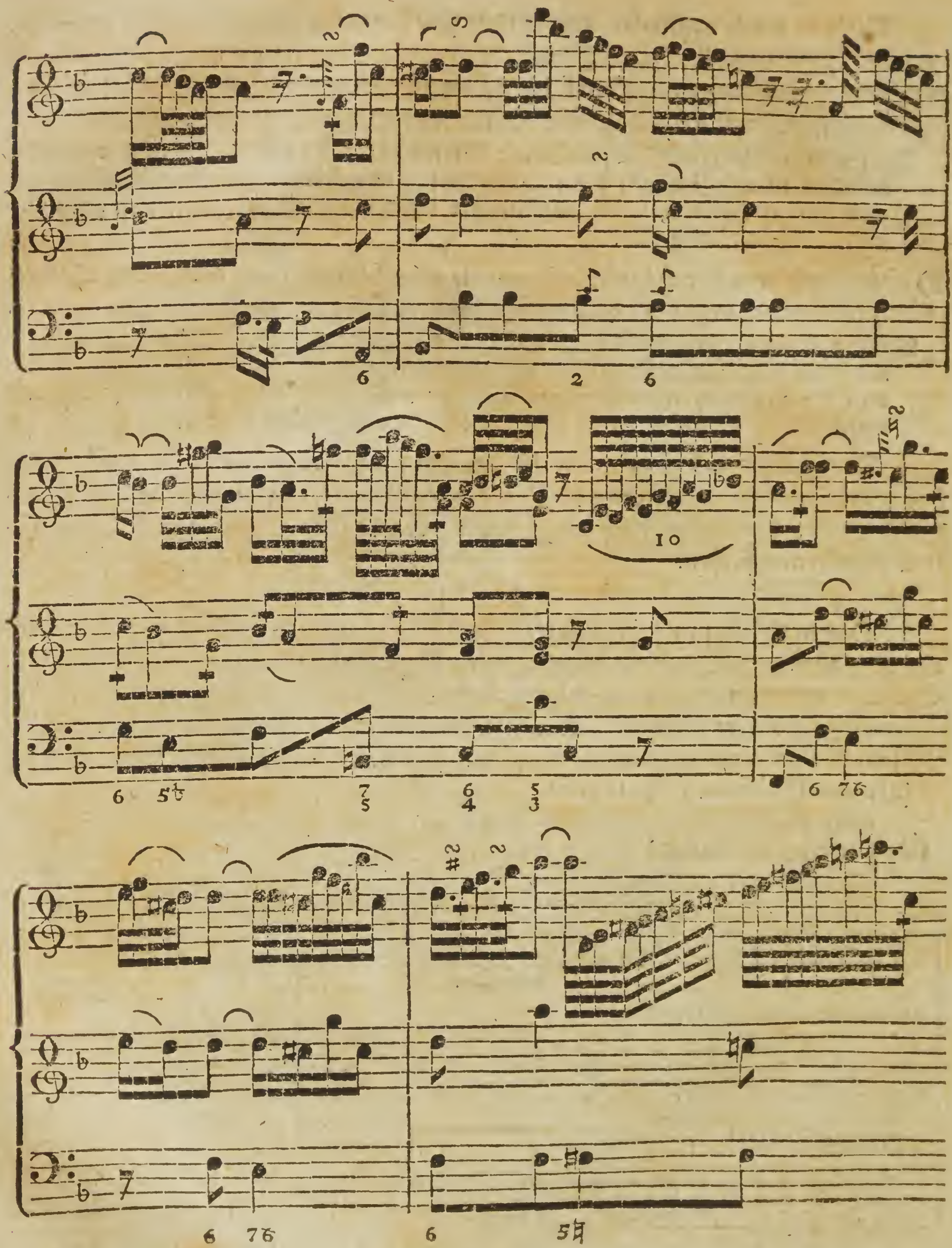
Dies zusammen genommen ist ungefähr das Wichtigste, worauf es bey den willkührlichen Manieren und Zusätzen ankommt. Andere kleine Vortheile, die hier nicht der Reihe nach angezeigt werden können, muß man guten Spielern abzulernen suchen.

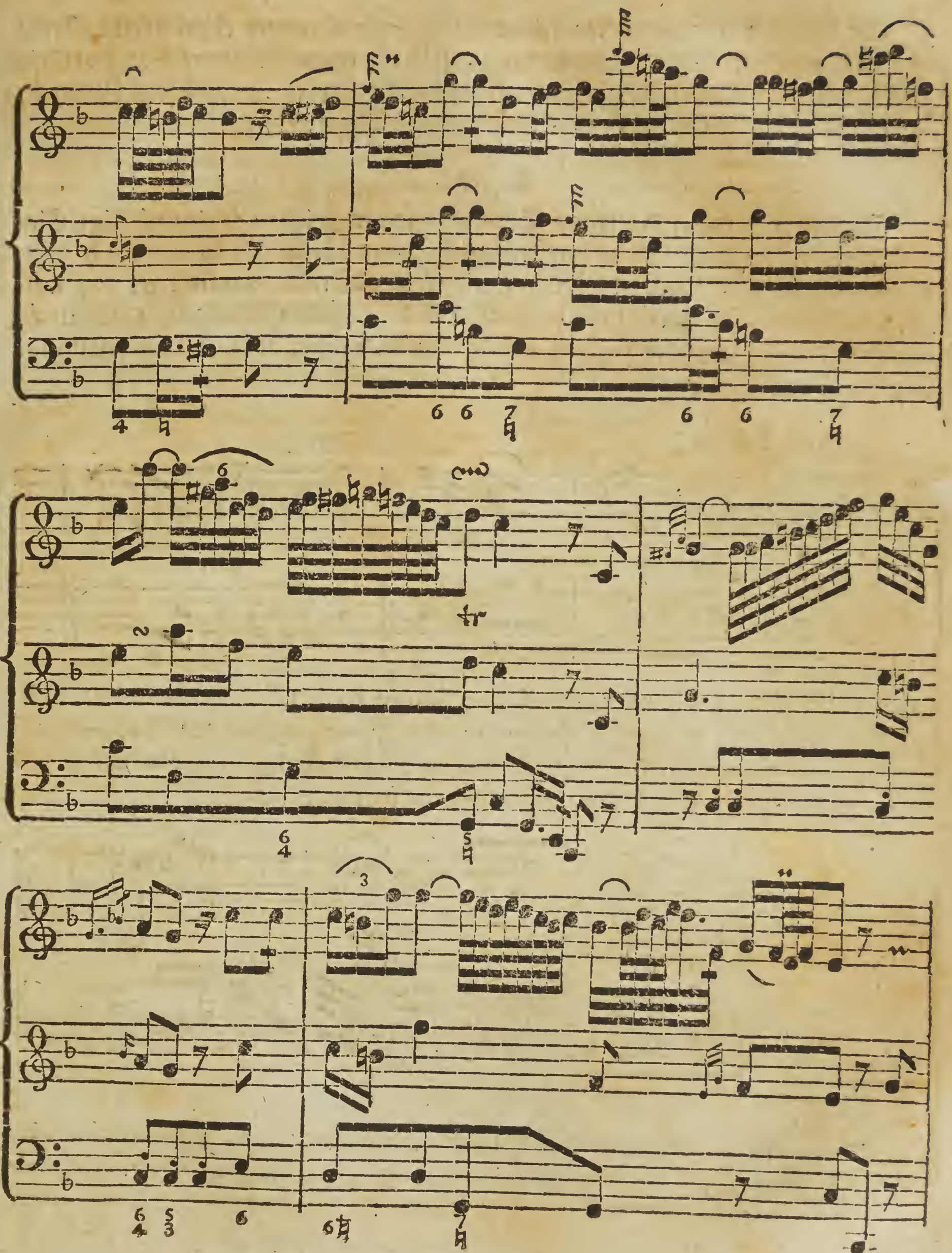
§. 374.

Das nachstehende sehr simple Adagio mit beygefügten Verzierungen kann einigermaßen zum Beyspiele dienen, wie die gegebenen Regeln zu befolgen sind. Sie alle anzuwenden, dazu würde mehr als Ein Tonstück von verschiedenem Charakter erfordert werden. Ein geschmackvoller Klavierspieler wird ohnedies Melodien von einigem Werthe nicht mit so vielen Zusätzen überladen, wie ich es hier aus Gründen gethan habe.

Adagio assai.



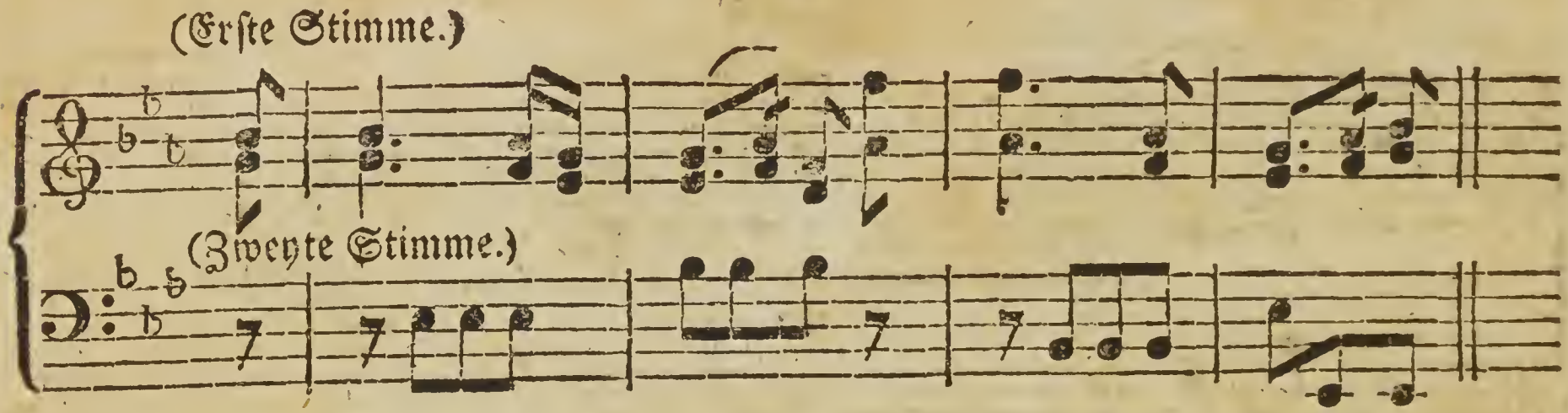



tr
u. s. w.

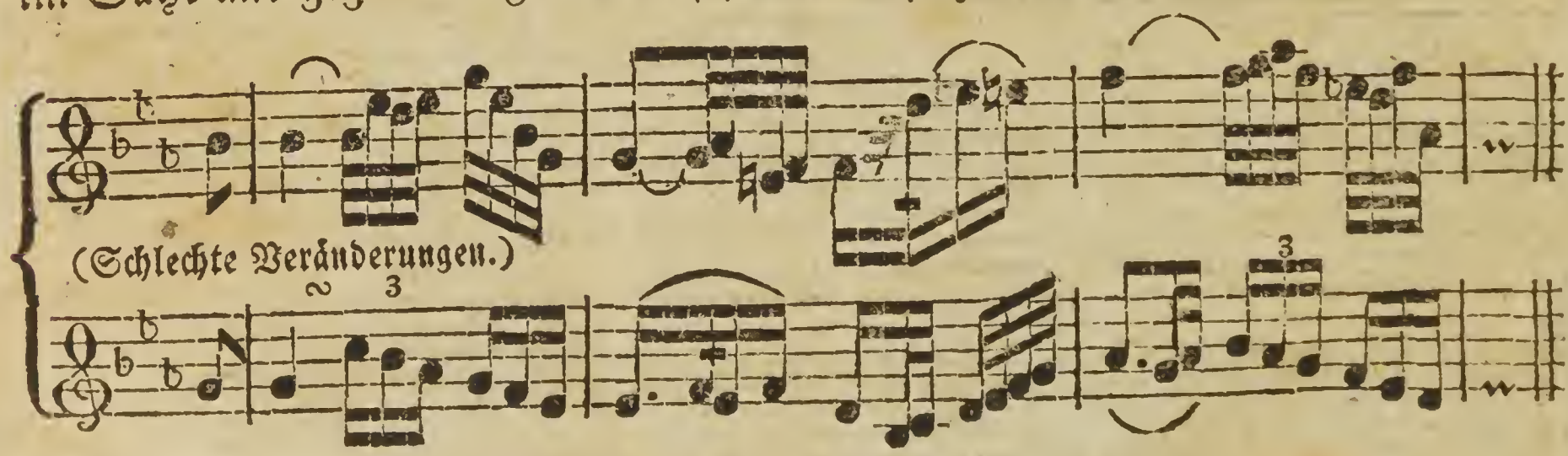
Damit man einigermaßen sehen könne, wie eine und ebendieselbe Stelle mehr oder weniger verziert werden kann, so habe ich verschiedene Takte absichtlich wiederholt. Uebrigens warne ich nochmals vor so überhäuften Zusätzen, die höchstens nur etwa auf der Zither zu entschuldigen wären.

§. 375.

Zu den §. 371. enthaltenen Bemerkungen muß ich noch eine nöthige Einschränkung hinzu fügen. Man darf nämlich, wenn übrigens auch alle die §. 373. angezeigten Regeln befolgt würden, nur solche Stellen verändern, bey welchen die übrigen Stimmen bloß begleitend sind. Haben hingegen, z. B. in einem Trio, zwey Spieler zugleich eine Stelle in Terzen oder Sexten auszuführen, wie hier:



so muß Jeder bloß die vorgeschriebenen Noten spielen.*) Denn gesetzt auch, die Veränderungen in beyden Hauptstimmen wären, gegen den Baß betrachtet, noch so gut und fliessend, so können dadurch doch dessen ungeachtet Fehler im Satze und gegen den guten Geschmack entstehen. Z. B.



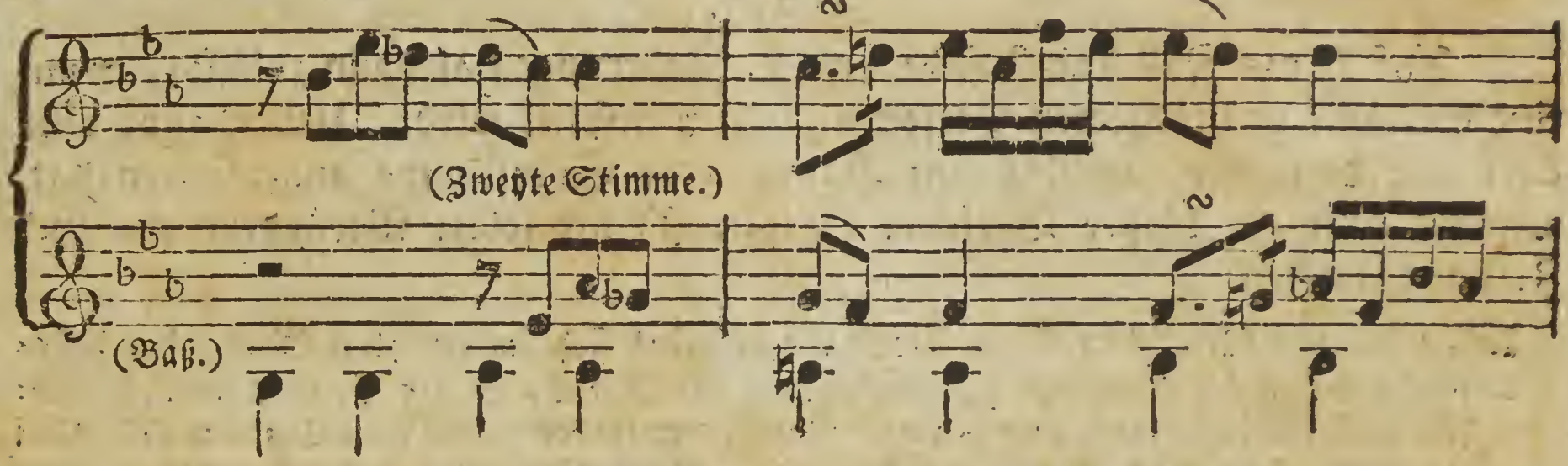
§. 376.

Bey Nachahmungen finden noch eher Veränderungen statt; doch gehört viele Einsicht dazu, nur solche Zusätze zu wählen, die in der zweyten Stimme ohne

*) Oder man müßte vorher verabredet haben, gewisse Zusätze anzubringen.

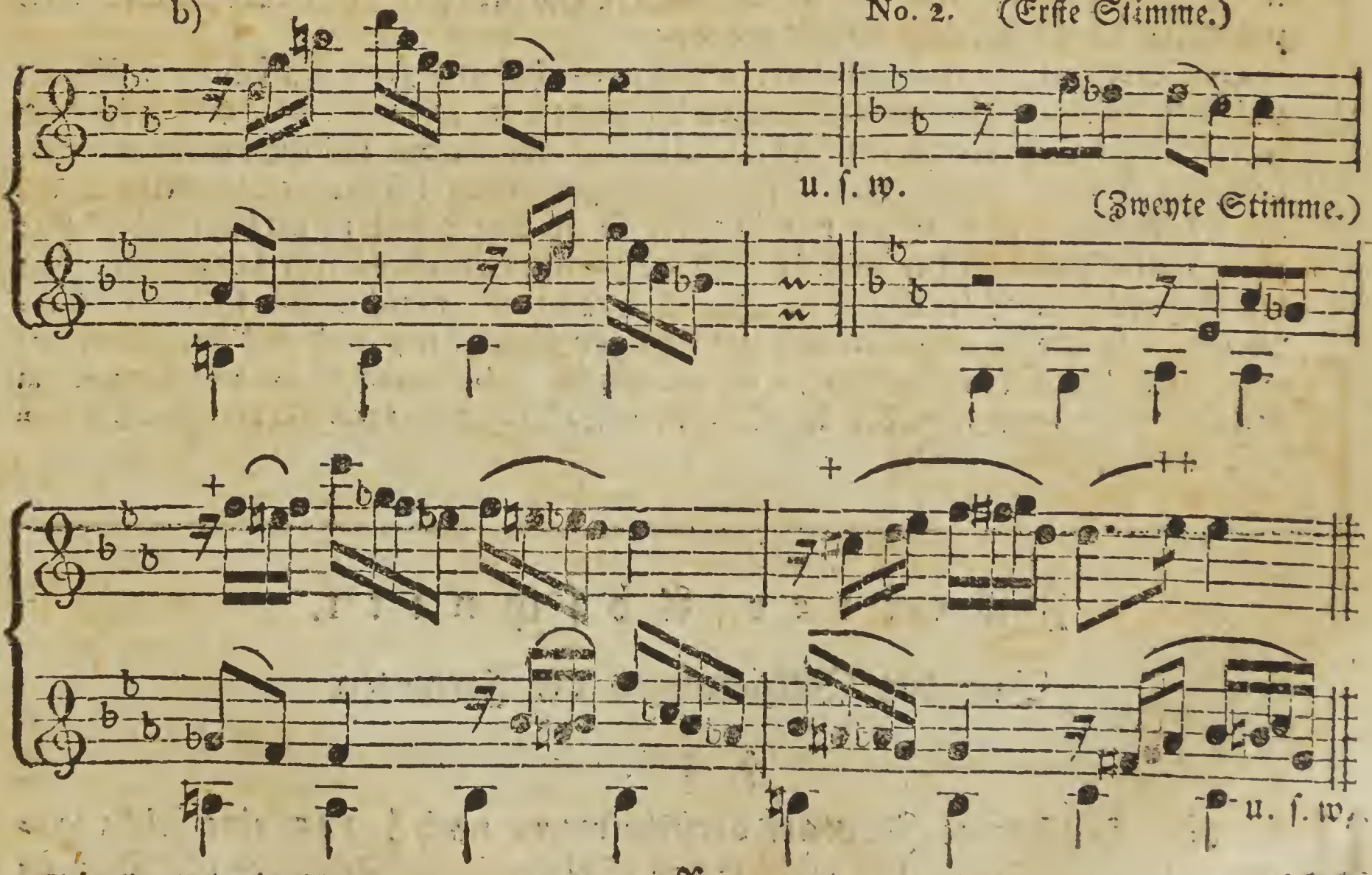
ohne Fehler nachgeahmt werden können. So wären in dem folgenden Beyspiele No. 1. die Veränderungen bey a) und b) nicht fehlerhaft. Man hüte sich aber vor ähnlichen Zusätzen, wie die in den Beyspielen No. 2. und 3. bey + sind; weil nämlich in dem Beyspiele No. 2. — außer der Härte bey + — schon die erste Stimme selbst, und zwar bey dem dritten Viertel des zweyten Taktes, gegen den Baß nicht völlig rein im Satze ist. Noch unreiner wird die Harmonie bey der darauf folgenden Nachahmung. So wohl in diesem, als auch in dem Beyspiele No. 3. entstehen bey ++ sogar offenbare Quinten.

No. 1. (Erste Stimme.) a)

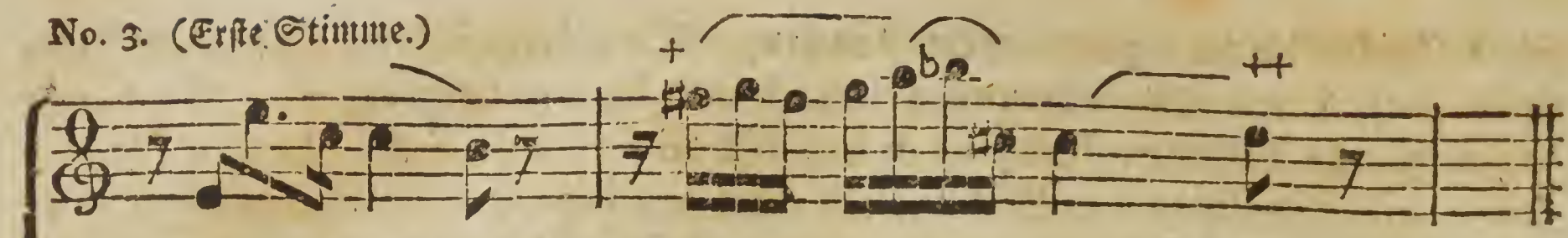


b)

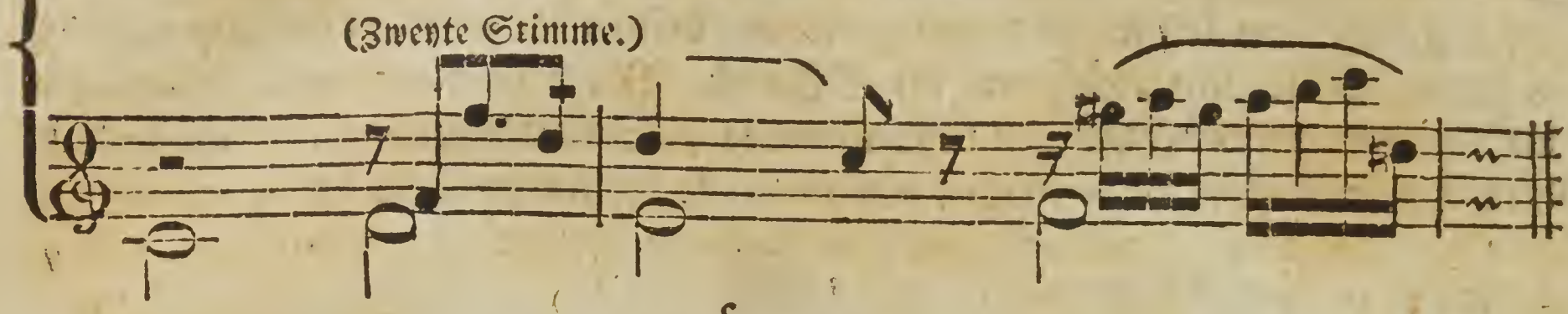
No. 2. (Erste Stimme.)



No. 3. (Erste Stimme.)



(Zweyte Stimme.)



§. 377.

Auf keinen Fall sind Zusätze und Veränderungen alsdann zulässig, wenn eine Stimme von mehreren Personen zugleich gespielt wird. Ueberhaupt aber darf nur derjenige, welcher eine Haupt- oder Solostimme auszuführen hat, niemals aber ein bloßer Begleiter (Ripienist) sich solche Veränderungen und Zusätze erlauben.

Ueber die willkührlichen Veränderungen befindet sich im zweyten Bande der historisch-kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik, S. 95. ff. eine ziemlich ausführliche Abhandlung von Ri. dr. Außerdem haben vorzüglich Quantz und Tosi in ihren Schriften über die erforderliche Beschaffenheit der willkührlichen Verzierungen viele lehrreiche Winke gegeben.

Wer mehrere Beyspiele studieren will, um dadurch seine Einsichten in Absicht auf den Gebrauch der willkührlichen Manieren ꝛc. zu erweitern, dem wüßte ich hierzu nichts Besseres zu empfehlen, als C. P. E. Bachs sechs Sonaten mit veränderten Reprisen. Die von Hiller herausgegebenen „sechs italiänische Arien „verschiedener Komponisten mit der Art sie zu singen und zu verändern ꝛc." sind zwar zum Studieren der willkührlichen Manieren ebenfalls sehr brauchbar; nur hat der würdige Herausgeber, meines Erachtens, verschiedene schöne einfache Melodien (vielleicht geflissentlich) mit Zusätzen überladen, und ins besondere gewisse kleine Verzierungen wohl zu oft gebraucht. Uebrigens findet vieles, was im Gesange angebracht werden kann, mit kleinen Abänderungen allerdings auch bey dem Klavierspielen statt.

Zweyter Abschnitt.

Von den Verzierungen der Fermaten.

§. 378.

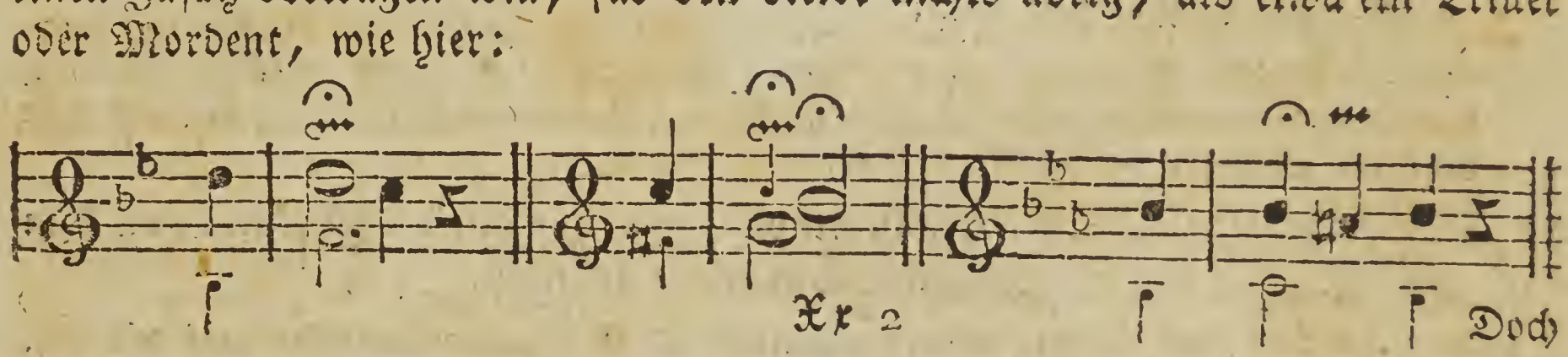
Unter dem Kunstworte Fermate versteht man, nach §. 145. eine solche musikalische Ruhestelle, bey welcher der Spieler einige Zeit über die Geltung

der

der vorgeschriebenen Note oder Pause verweilt. „Die Fermate dienet, (wie „Sulzer lehrt,) den Ausdruck starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie „aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausru„fung, zu unterstützen. Sie unterbricht den Gesang, wie man etwa in star„kem Affekte nach einer Ausrufung etwas mit der Rede inne hält, um hernach „heftiger wieder fortzufahren." *) Die Stellen, wo der Spieler verweilen soll, werden gemeiniglich von dem Komponisten selbst angezeigt. Am gewöhnlichsten pflegt man bey halben Kadenzen, **) außerdem auch bey Einschnitten, zuweilen sogleich zu Anfange eines Tonstückes ꝛc. Fermaten anzubringen. (Beyspiele von jeder Art s. §. 381.)

§. 379.

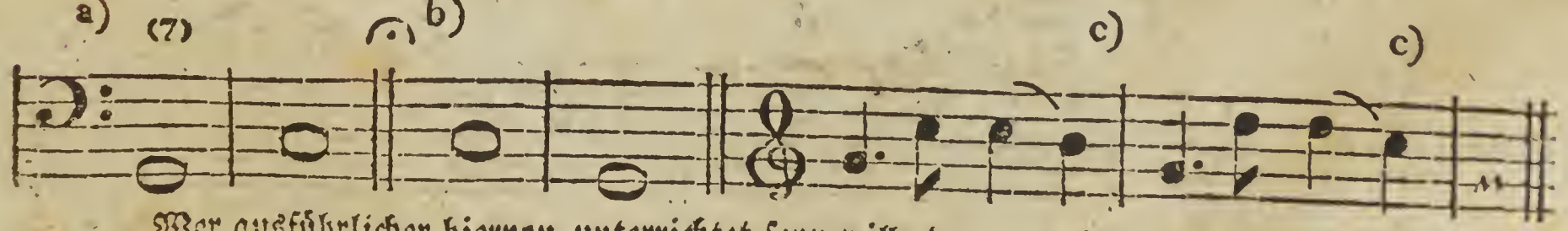
Die Fermaten werden entweder ohne willkührliche Zusätze (simpel) vorgetragen, oder man verziert sie. Im erstern Falle muß wenigstens das, was ich S. 139. darüber angemerkt habe, beobachtet werden. Wer keine willkührliche Verzierung erfinden kann, und doch die Fermaten nicht ganz ohne irgend einen Zusatz vortragen will, für den bleibt nichts übrig, als etwa ein Triller oder Mordent, wie hier:



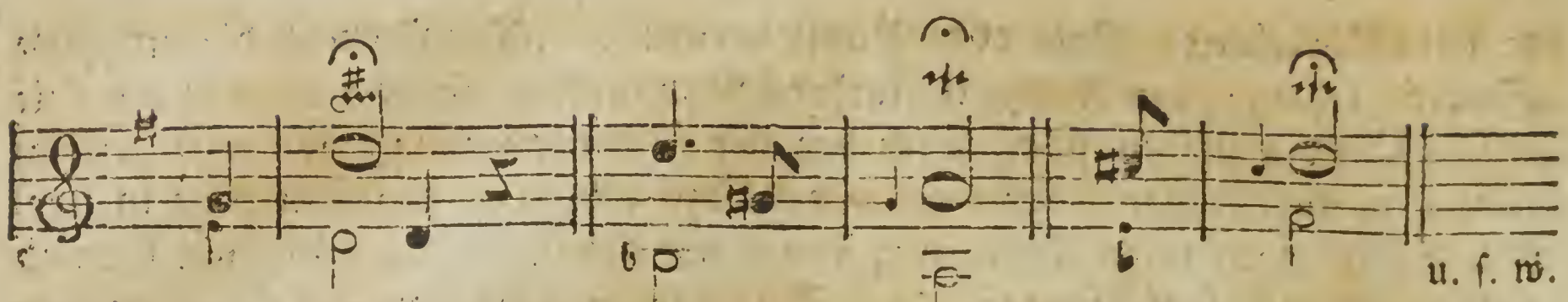
Xx 2 Doch

*) Ich kann hierbey nicht unbemerkt lassen, daß gegenwärtig verschiedene Tonsetzer beynahe zu oft, und zuweilen ohne irgend einen wichtigen Grund dazu, solche Fermaten anbringen; so wie man wenigstens noch vor kurzem von den verzierten Kadenzen zu häufigen Gebrauch machte.

**) Halbe Kadenzen heißen diejenigen Stellen eines Tonstückes, wo zwar eine Art von Ruhepunkt, (Stillstand,) aber kein völliger Schluß fühlbar wird. Durch Beyspiele läßt sich dies deutlicher erklären. Man nehme an, ein Tonstück gienge aus C, oder der Komponist wäre wenigstens in diesen Ton ausgewichen: so würde ein völliger musikalischer Ruhepunkt, d. h. ein Tonschluß fühlbar, wenn nach dem Dreyklange oder Septimenakkorde auf der fünften Stufe, (auf der Dominante,) folglich zu G im Basse, der Dreyklang von dem angenommenen Haupttone C folgte, wie bey a). Und dies ist eine völlige oder ganze (harmonische) Kadenz. Folgte aber nach dem Dreyklange von dem Haupttone (oder der Tonica) C der Dreyklang von der Quinte, wie bey b): so entstände kein völliger Tonschluß, sondern nur die erwähnte halbe Kadenz. Die noch kleinern Ruhestellen, welche Einschnitte ꝛc. heißen, werden oft bloß in der Melodie allein fühlbar c).



Wer ausführlicher hiervon unterrichtet seyn will, den verweise ich auf den Artikel Cadenz in Sulzers allg. Theorie, auf Kirnbergers Kunst des reinen Satzes ꝛc. erst. Theil, S. 93. ff. auf Marpurgs kritische Briefe über die Tonkunst, zweyt. Band, S. 6. ff. u. a. m.. Auch wird in dem Kapitel vom Vortrage mehr hiervon vorkommen.



Doch würde ich rathen, wenigstens in Tonstücken von wehmüthigem ꝛc. Charakter, die Fermaten lieber gar nicht, als durch einen nicht in das Ganze passenden, scharfen Triller oder Mordenten zu verzieren.

§. 380.

Weil aber hin und wieder, besonders in affektvollen Tonstücken, Fermaten vorkommen, wobey eine zweckmäßige Verzierung allerdings von guter Wirkung seyn kann: so will ich über die nöthigsten Erfordernisse derselben ebenfalls einige Winke geben.

1). Jede Verzierung einer Fermate muß vor allen Dingen dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn.

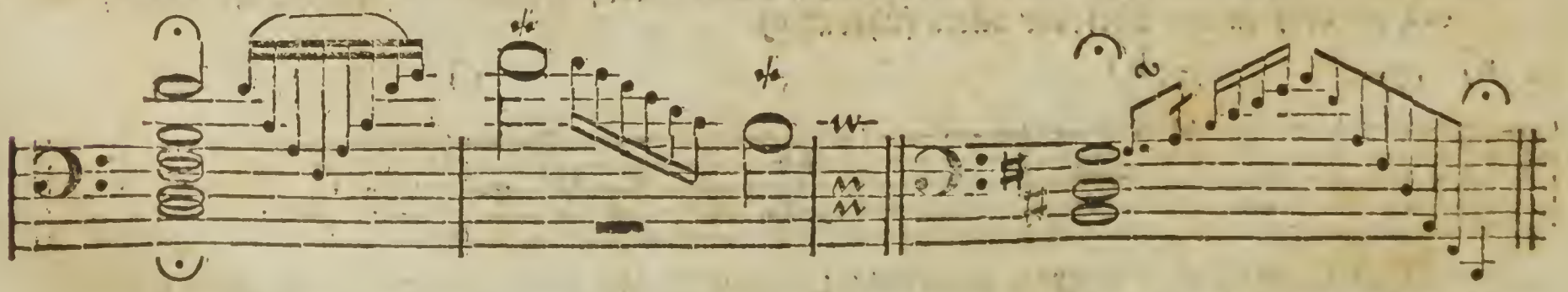
Sehr zweckwidrig wäre es daher, wenn man in einem Adagio, welches den Charakter der Traurigkeit, der Schwermuth ꝛc. hat, in die Verzierung der Fermate muntere Passagen einmischte u. s. w.

2) Die Verzierung soll sich, genau genommen, nur auf die jedesmal von dem Komponisten dabey gebrauchte Harmonie gründen.

Liegt also, wie unten §. 381. in dem ersten Beyspiele a), der Quartsextenakkord zum Grunde, so soll eigentlich bey der Verzierung, nach Agricola's Ausdruck, kein anderer Akkord berührt werden. Doch sind hiervon die zwar ebenfalls nicht zur Harmonie gehörigen, aber bloß durchgehenden Töne ausgenommen. Ueberhaupt pflegt man es bey längern Verzierungen in Rücksicht dieser zweyten Regel so genau nicht zu nehmen.*) Nur hüte man sich bey Verzierungen der Fermaten vor förmlichen Ausweichungen in andere Töne.

3)

*) Wenn aber, nach S. 14. f. des vierten Jahrganges der allg. musikalischen Zeitung, sogar von berühmten Männern solche kurze Verzierungen der Fermaten angebracht werden, wie diese beyden, die ich zur Schonung des Raumes in Eine Notenzeile zusammen gezogen habe:



so muß dergleichen Miß- oder vielmehr Unharmonien jedes, auch nur mäßig geübte, Ohr unausstehlich finden.

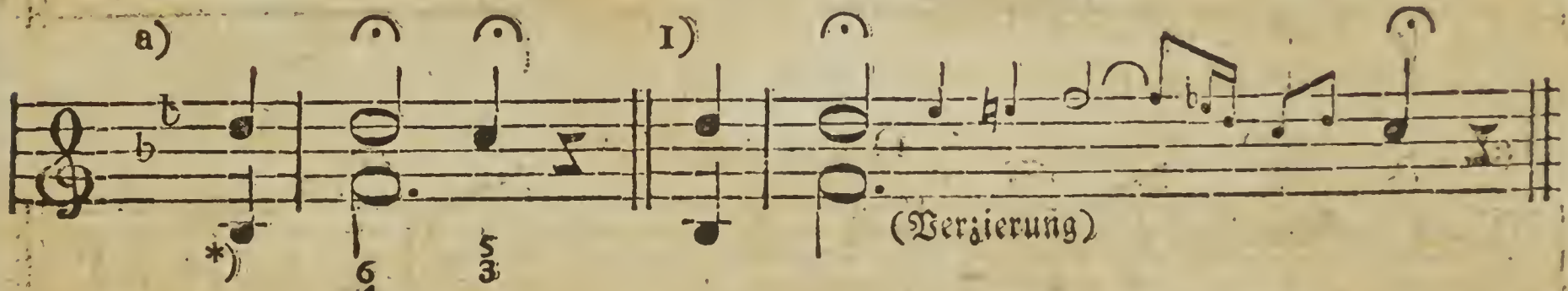
3) Die Verzierung darf nicht lang seyn; aber in Ansehung des Taktes ist man dabey ganz ungebunden.

Auch die von dem Komponisten selbst vorgeschriebenen Verzierungen werden mehr nach Gefühl, als nach der wirklichen Geltung der Noten vorgetragen.

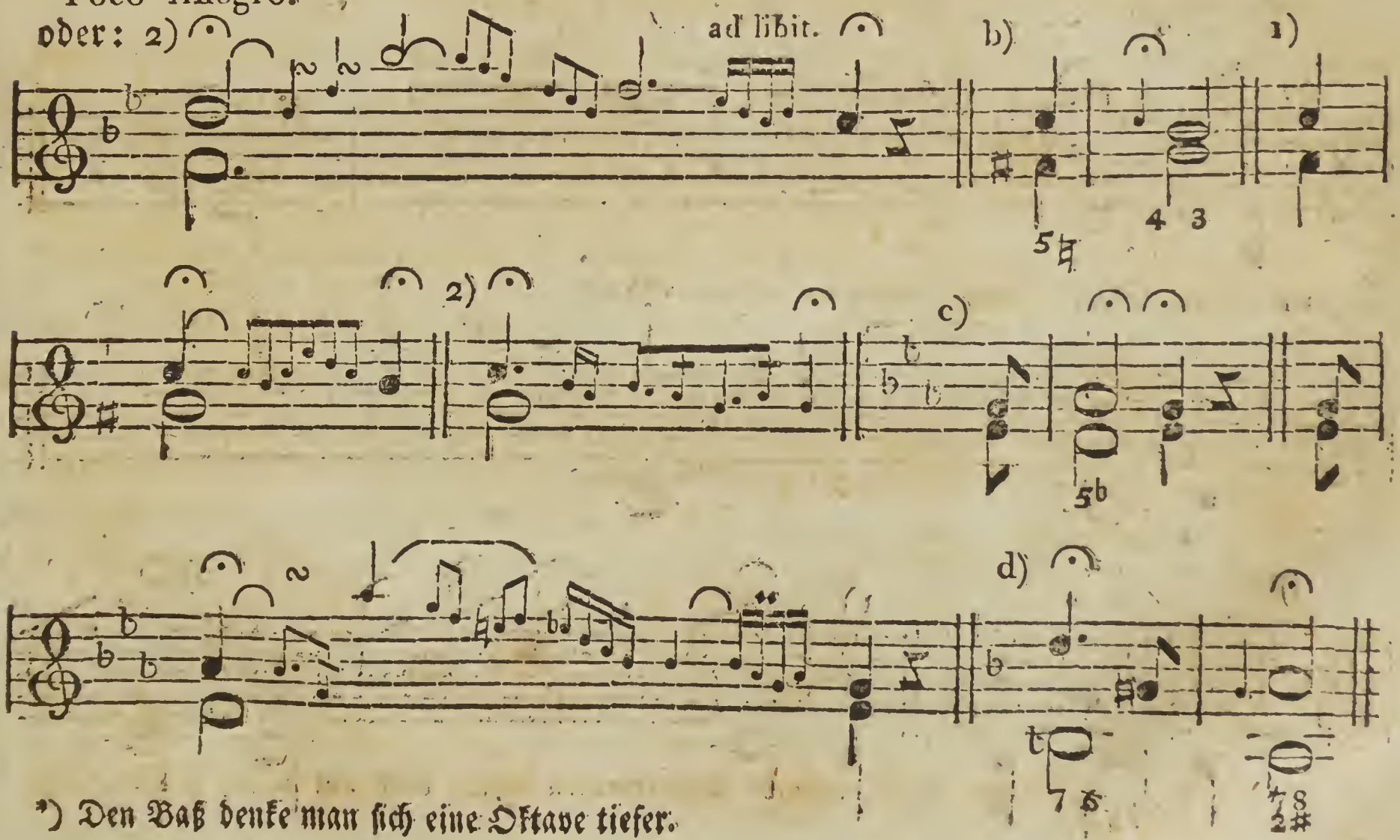
§. 381.

Hier folgen einige Fermaten mit beygefügten Verzierungen. Man kann davon einigermaßen auf die erforderliche Beschaffenheit derselben schließen. Es versteht sich aber, daß die hier vorgeschriebenen, größtentheils nur kurzen, Verzierungen nicht auf jeden besondern Fall anwendbar sind. Die Dauer der Töne läßt sich nicht genau bestimmen, daher kann man bey einigen Noten etwas länger verweilen, andere hingegen ein wenig geschwinder spielen, je nachdem es dem herrschenden Affekte gemäß ist.

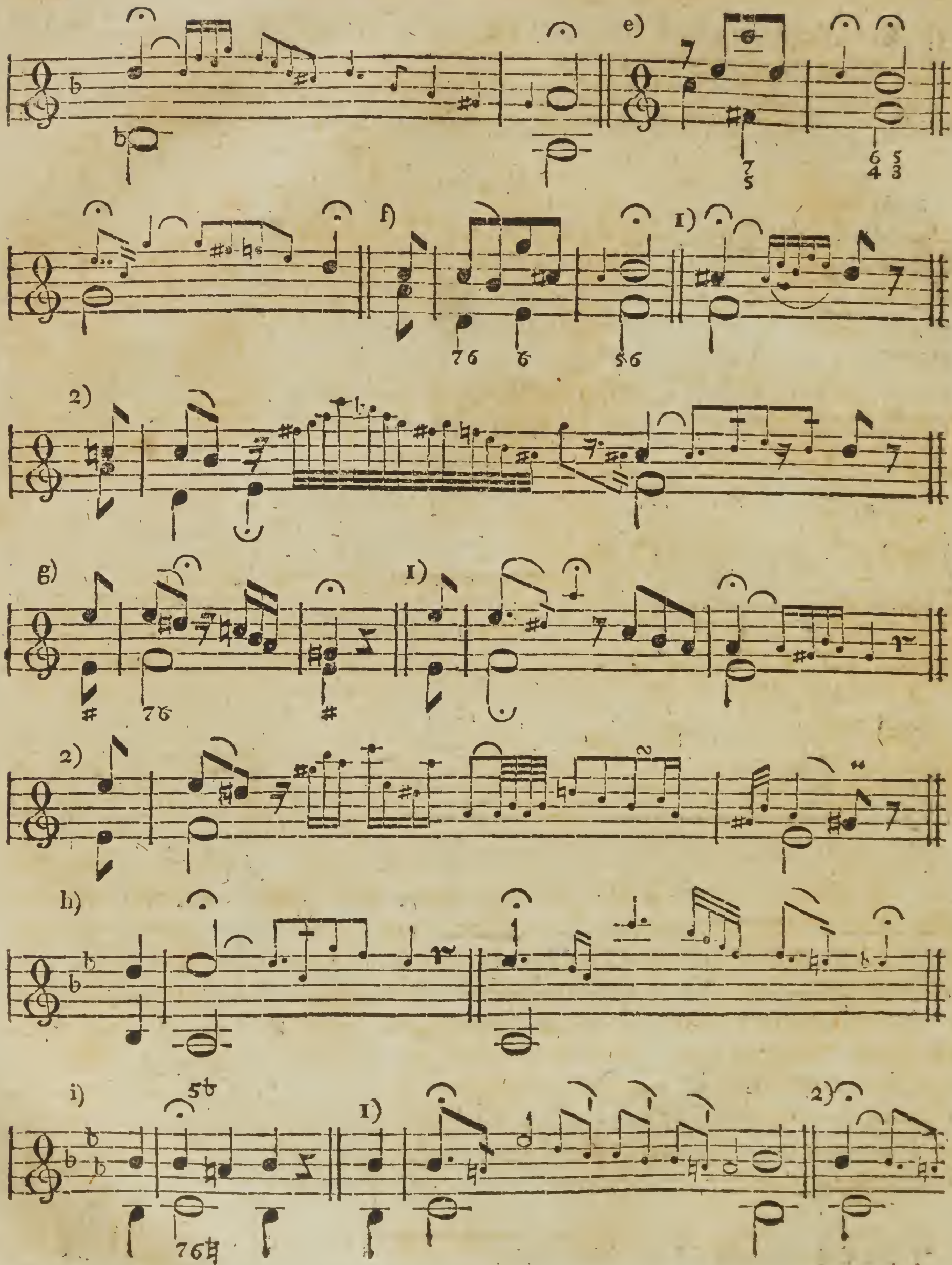
Poco Adagio.

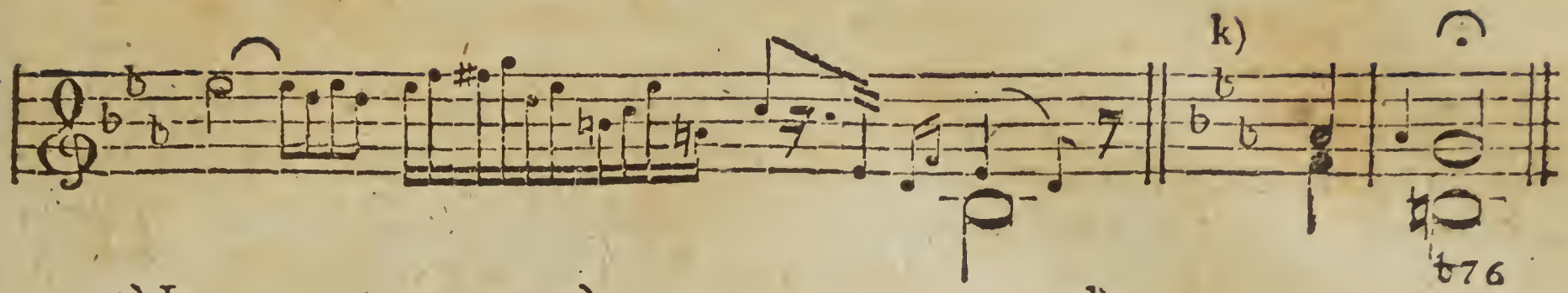


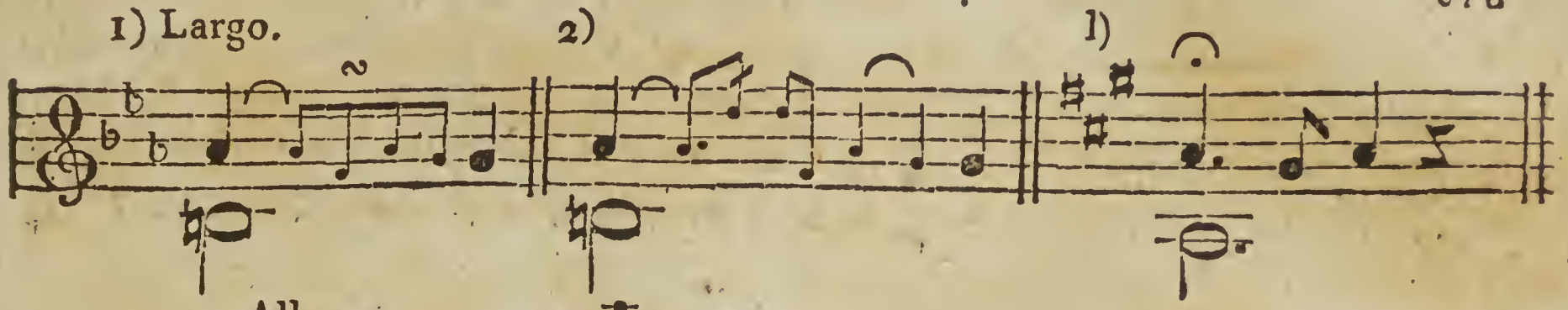
Poco Allegro.
oder: 2)

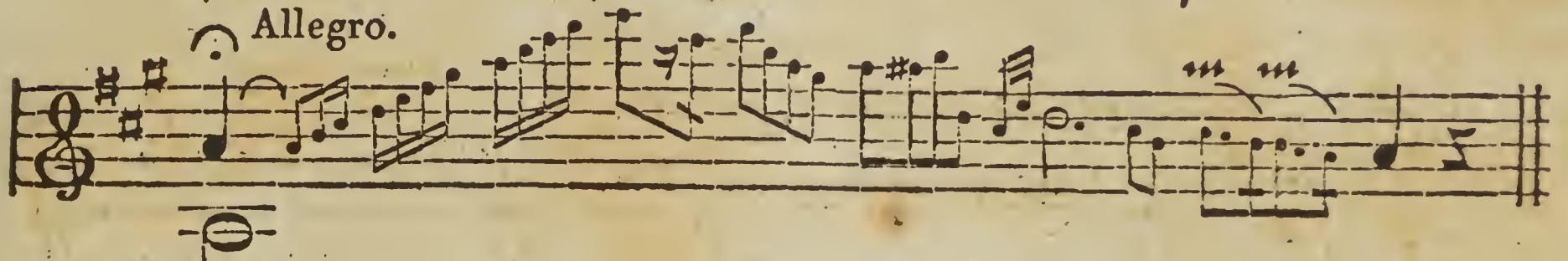


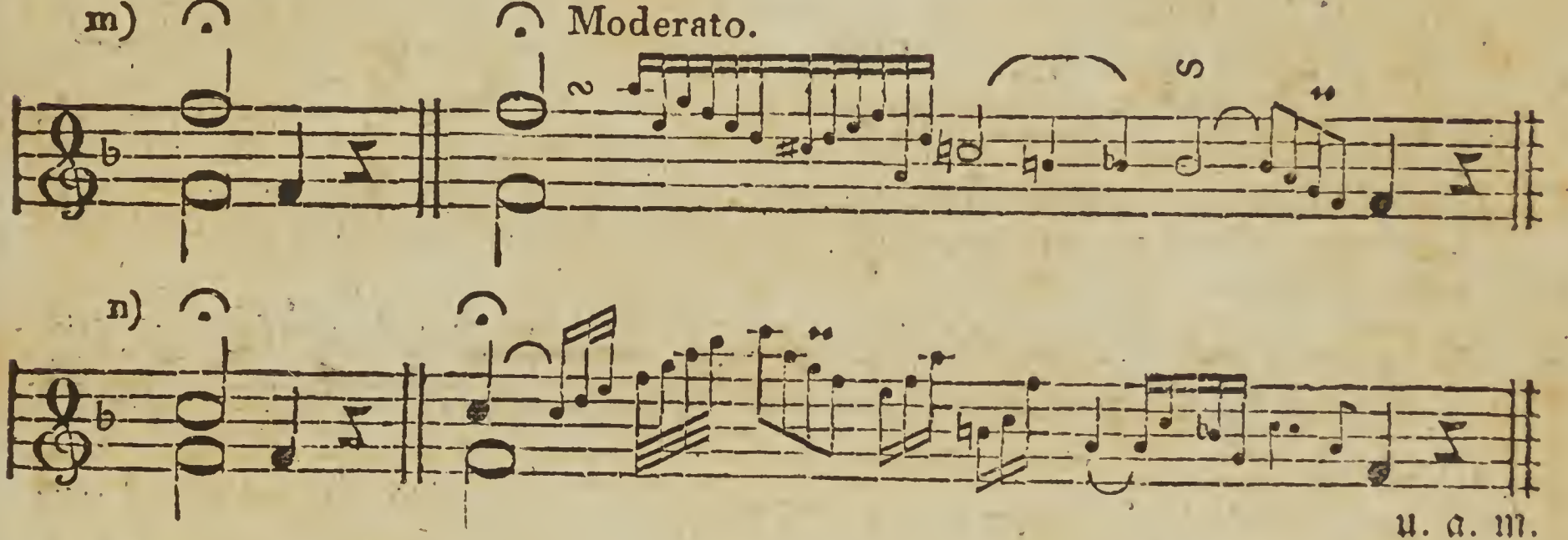
*) Den Baß denke man sich eine Oktave tiefer.


e)
f)
1)
2)
g)
1)
2)
h)
i)
1)
2)









u. a. m.

Aus verschiedenen Beyspielen sieht man, daß auch die vor der eigentlichen Fermate vorhergehenden Vorschläge, und außer diesen noch die Hauptnoten selbst, verziert werden können. Gemeiniglich pflegt man, wo es der Affekt erfordert, schon bey den Noten **vor** der Fermate die Bewegung allmählich etwas langsamer zu nehmen; vorausgesetzt, daß man allein spielt, oder aufmerksame Begleiter hat. Auch ist es nicht schlechterdings nöthig, die Verzierung jedesmal mit dem **vorgeschriebenen** Intervalle, z. B. mit der Oktave, Terz ꝛc. zu endigen. Nur versteht es sich, daß man dafür, wie in dem zweyten Beyspiele unter b) und i), mit einem andern zur Harmonie gehörigen Tone schließen muß.

§. 382.

§. 382.

Außer den eigentlichen Fermaten geben unter andern die jetzt so beliebten Rondo's ꝛc. noch Gelegenheit zu willkührlichen Verzierungen; ich will daher auch hierüber einige Bemerkungen machen. Da mit diesen Fermaten — wenn man sie so nennen will — gewöhnlich ein Hauptabschnitt in irgend einem Nebentone geendigt wird, und das Thema mehrentheils wieder in dem angenommenen Haupttone eintritt: so kommt es hierbey vorzüglich auf einen geschickten Uebergang an. Viele Komponisten schreiben aus guten Gründen diese Uebergänge selbst vor; wenn das aber nicht geschehen ist, so beobachte man dabey hauptsächlich Folgendes.

§. 383.

1) Der Uebergang muß in der Regel kurz seyn.

Hier ist zwar nicht der Ort, zu zeigen, wie man auf die kürzeste Art aus Einem Tone in den Andern ausweichen könne; ich will indeß nur einen Wink darüber geben. Man suche vorzüglich diejenigen Töne, welche nicht zur jedesmaligen Tonleiter des Haupttones gehören, und folglich ein zufälliges Versetzungszeichen bekommen haben, wieder so anzubringen, wie sie der Vorzeichnung nach heißen müssen. Wenn z. B. ein Tonstück b vorgezeichnet hat, wofür aber mehrere Takte hindurch h gebraucht worden ist, so lasse man das erwähnte b wieder als einen nicht bloß durchgehenden, sondern wirklich zur Harmonie gehörigen Ton hören u. s. w. Wer dies nicht mit einer guten Art thun kann, der unternehme es vor der Hand noch nicht, solche Uebergänge zu machen.

2) Man suche vermittelst des Ueberganges geschickt in den Hauptsatz, und also besonders in den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme (Melodie) einzuleiten.

(Zwey Beyspiele, in welchen gegen diese Regel verstoßen worden ist, folgen §. 384. bey dem dritten Hauptsatze.)

3) Der Uebergang muß, so gut es in der Kürze möglich ist, dem Hauptcharakter des Tonstückes entsprechen. Uebrigens ist man auch hierbey in Ansehung des Taktes ungebunden.

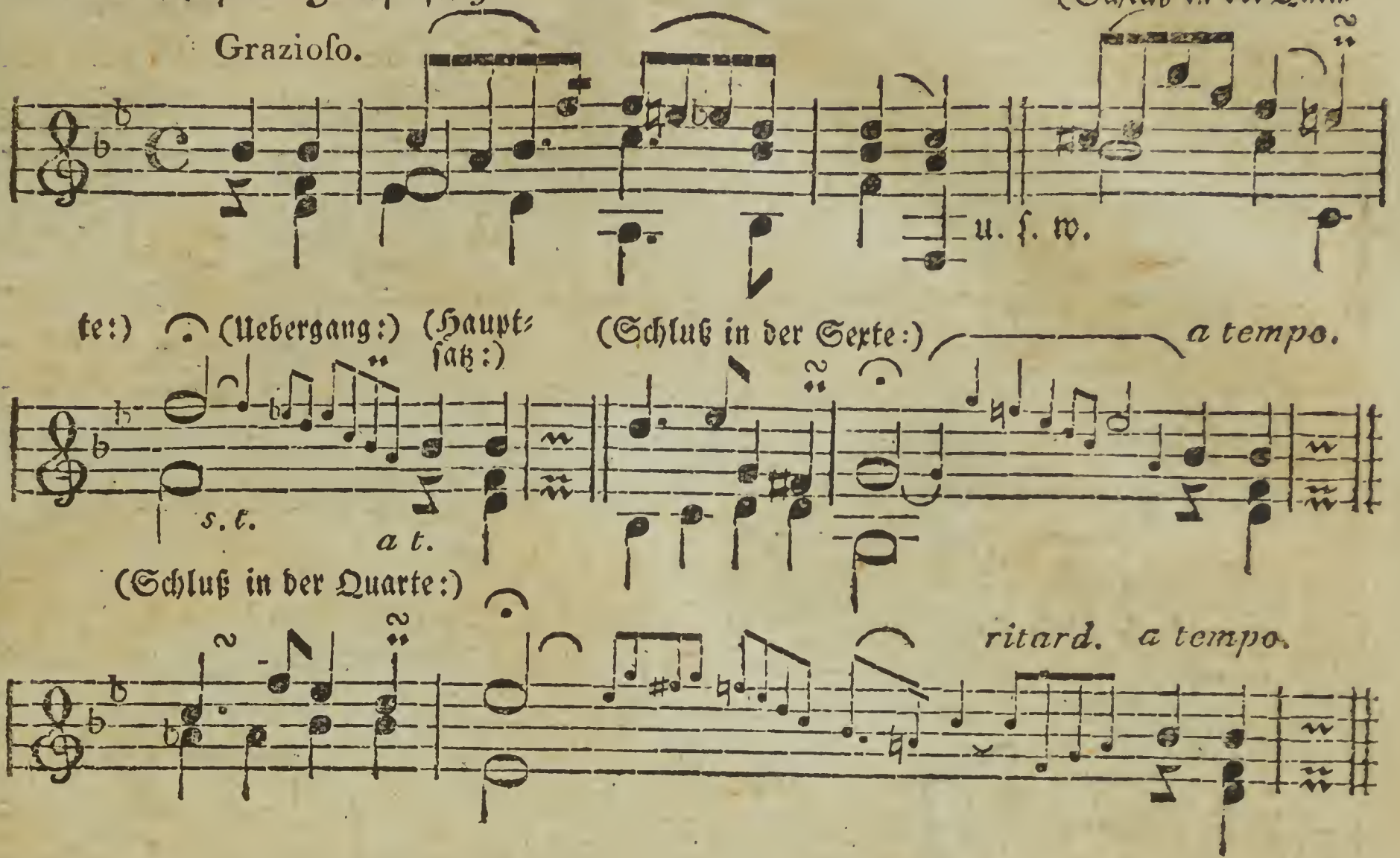
(Ich beziehe mich deshalb auf die erste und dritte Anmerkung zu §. 380.)

§. 384.

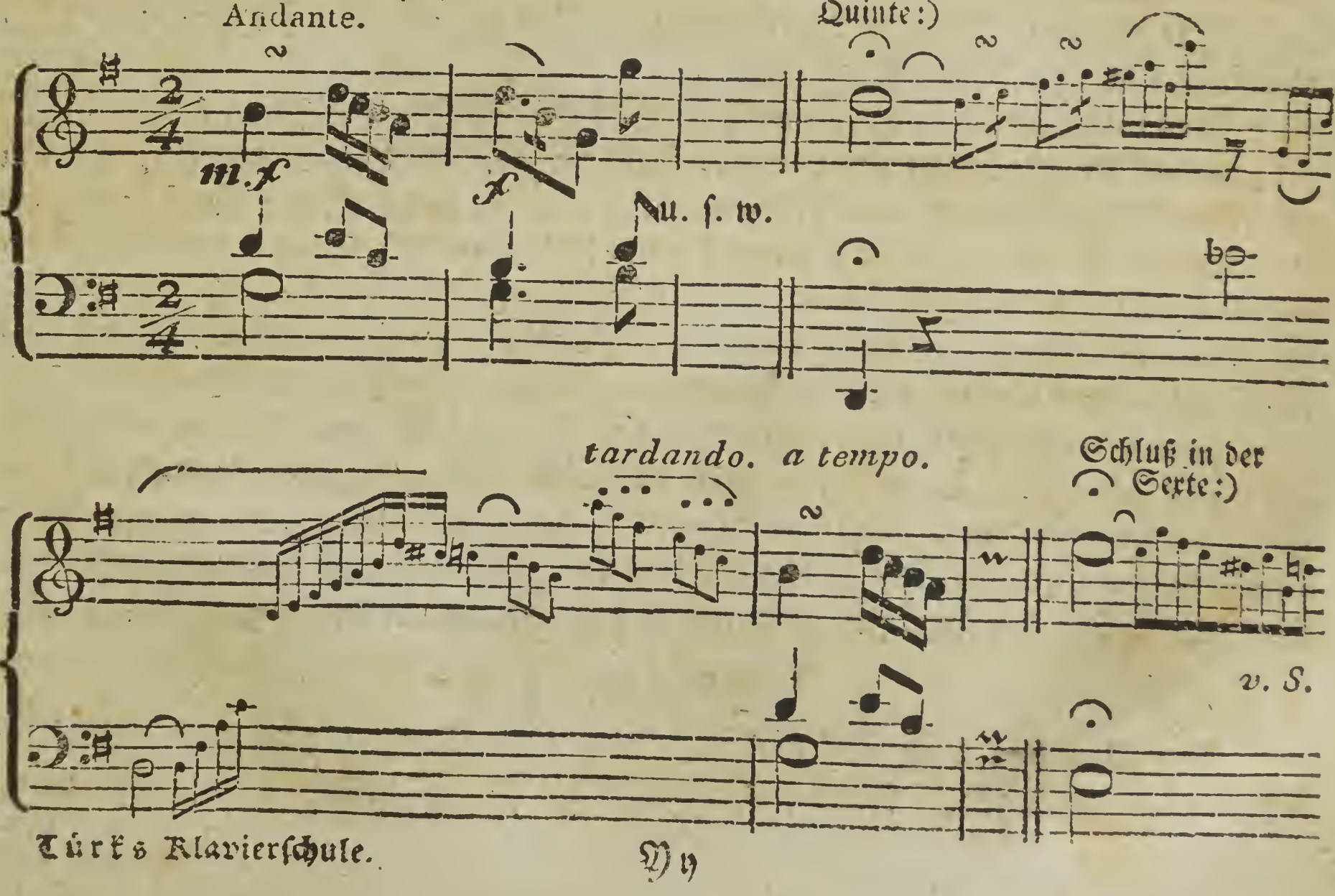
Die folgenden Beyspiele mögen statt einer nähern Erklärung dieser drey Regeln dienen. In jedem Hauptsatze habe ich die Melodie absichtlich mit einem andern Intervalle, nämlich in No. 1. mit der Oktave, in No. 2. mit der Terz ꝛc. von dem angenommenen Haupttone anfangen lassen.

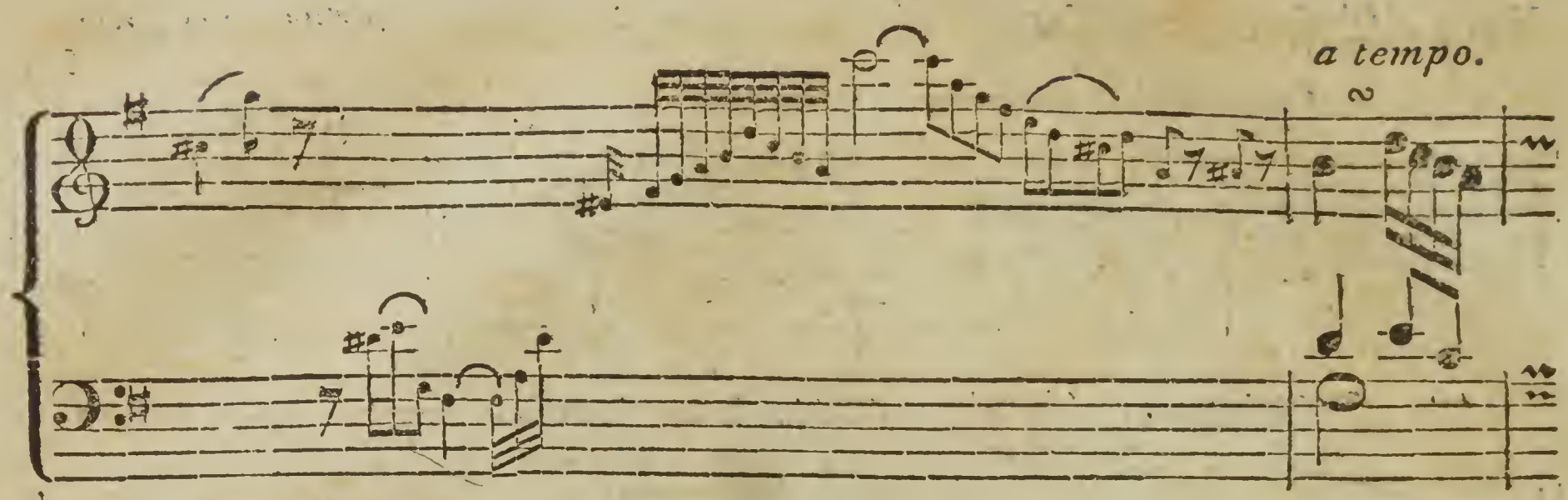
No. 1.

No. 1. Erster Hauptsatz.

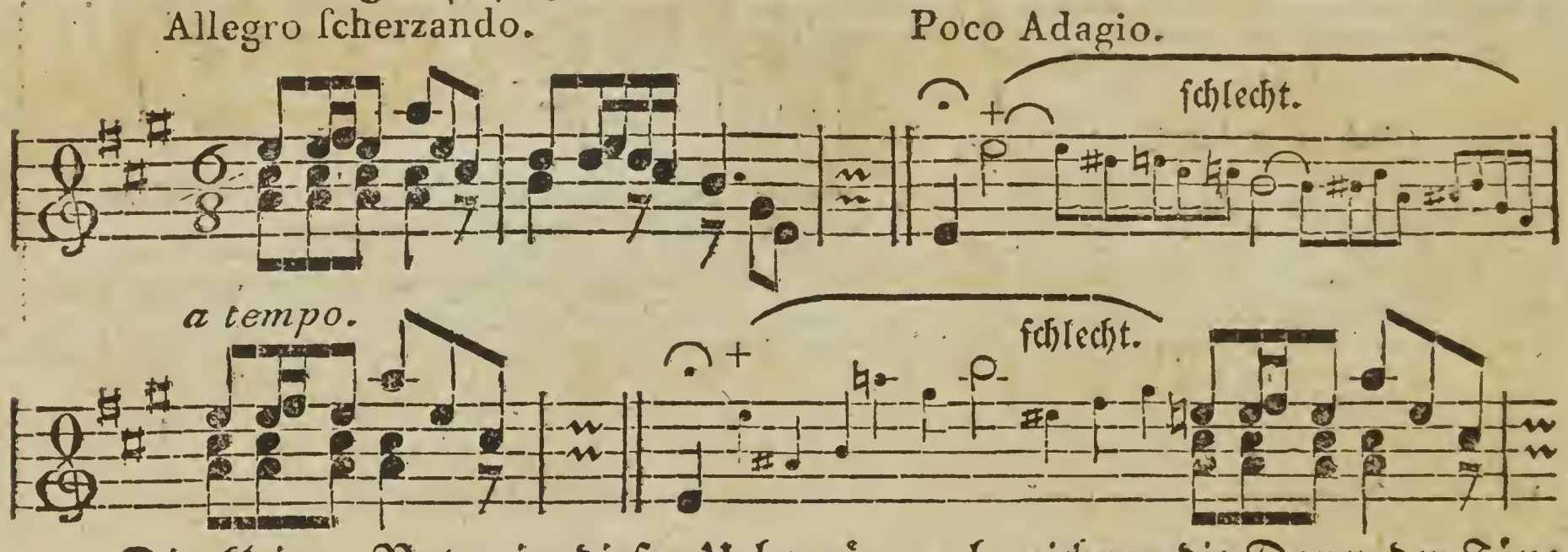


No. 2. Zweyter Hauptsatz.





No. 3. Dritter Hauptsatz.



Die kleinen Noten in diesen Uebergängen bezeichnen die Dauer der Töne ebenfalls nicht ganz genau. (§. 381.)

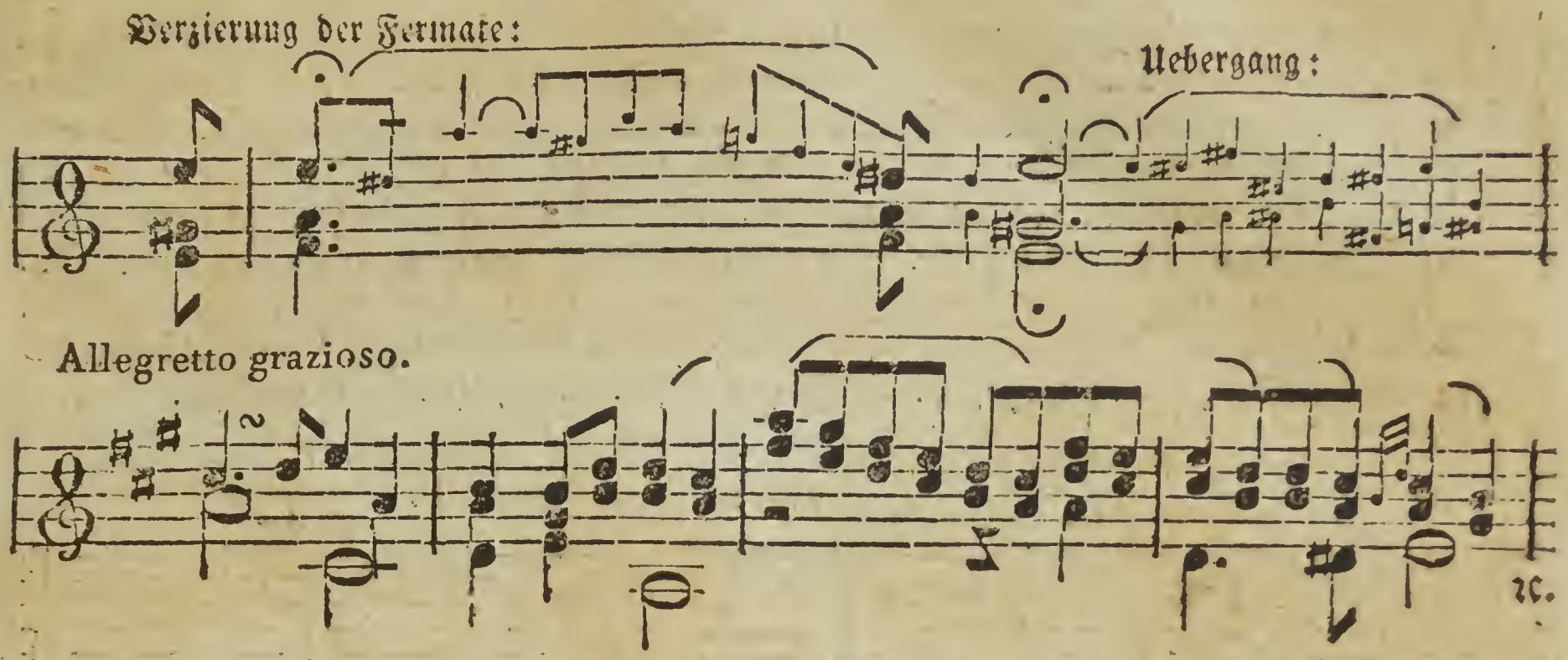
Daß auch die linke Hand an der Ausführung Theil nehmen kann, erhellet aus den Uebergängen des zweyten Hauptsatzes. Ich sehe nicht ein, warum man diese Hand davon ausschließen wollte, wenn durch sie die Ausführung erleichtert und mannigfaltiger werden kann. Uebrigens dürften die beyden Uebergänge in No. 2. vielleicht ein wenig zu lang seyn. Wiewohl man in den Tonstücken verschiedener neuerer Komponisten mit unter noch ungleich längere Uebergänge, oder vielmehr kurze Fantasien u. dgl. vorgeschrieben findet.

Die letztern zwey mit + bezeichneten Uebergänge sind in mehr als Einer Rücksicht schlecht. Denn 1) führen sie nicht gehörig in den Hauptton A zurück; 2) sind sie dem tändelnden Charakter des Hauptsatzes ganz und gar nicht angemessen, und 3) leitet die letzte Note dieser Uebergänge nicht in den vorgeschriebenen Ton der Oberstimme, nämlich in die Quinte des Haupttones ein.

§. 385.

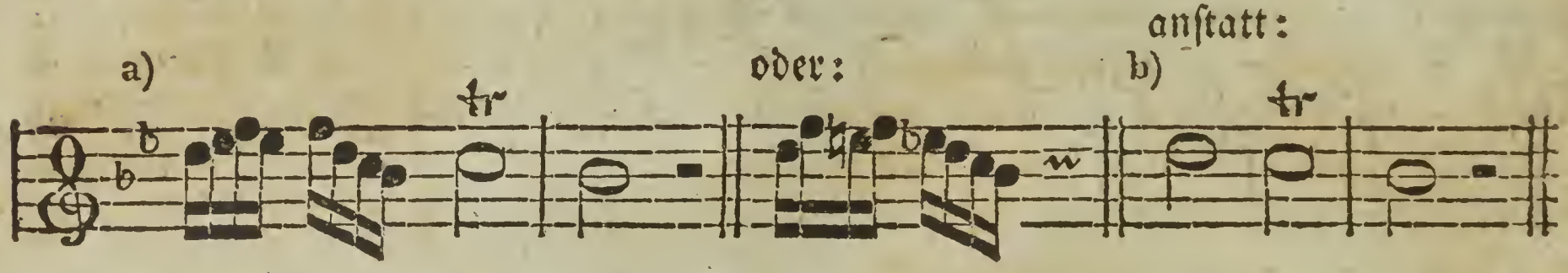
Zuweilen hat man Gelegenheit, nach einer Fermate auch noch einen Uebergang anzubringen. Man sucht dabey die §. 380 und §. 383. enthaltenen Re-

Regeln zu befolgen, und übrigens das Ganze so gut als möglich mit einander zu verbinden. Hier ist ein kurzes Beyspiel von dieser Art.


Verzierung der Fermate:
Uebergang:
Allegretto grazioso.
2
2
2

können, sind es also, worüber ich in dem gegenwärtigen Abschnitte einige Bemerkungen machen will.

Ehedem brachte man vor den Tonschlüssen bloß solche kleine Verzierungen an, welche kein Aufhalten im Takte ꝛc. erforderten, wie etwa in dem nächstehenden Beyspiele a). Diese so genannten figurirten Kadenzen gefielen vermuthlich, man verlängerte daher die Zusätze, und band sich dabey nicht mehr so strenge an den Takt. Die Begleiter waren so gefällig, ein wenig nachzugeben, (zu verweilen,) bis endlich nach und nach unsre verzierten Kadenzen daraus entstanden sind. Ihren Ursprung setzt man in die Jahre 1710 bis 1716.*) Das Vaterland derselben ist wahrscheinlich Italien. Die jetzt gewöhnlichen Einleitungen oder Vorbereitungen zur Kadenz sollen ungefähr im Jahre 1750. eingeführt worden seyn.



§. 387.

Ich würde nichts Neues sagen, sondern schon oft geführte Klagen wiederholen, wenn ich mich gegen den sehr großen Mißbrauch der verzierten Kadenzen erklärte. Denn nicht selten scheint es, ein Konzert ꝛc. werde bloß der Kadenzen wegen gespielt. — Man schweift dabey öfter nicht nur in Absicht auf die zweckmäßige Länge aus, sondern bringt noch überdies allerley Passagen ꝛc. darin an, die auf das vorhergegangene Tonstück nicht die geringste Beziehung haben, so daß dadurch der Eindruck, welchen das Tonstück vielleicht auf den Zuhörer gemacht hatte, größtentheils wieder **wegkadenziert** wird. Dieses Mißbrauches ungeachtet hat es doch viele Vertheidiger der Kadenzen gegeben, und noch giebt es deren viele. Selbst geschmackvolle Komponisten schreiben oft solche Verzierungen vor, oder bezeichnen wenigstens die Stellen, wo verzierte Kadenzen angebracht werden sollen. Außerdem rechtfertigen sogar scharfsinnige Philosophen aus Gründen, welchen sich wenig entgegen setzen läßt, den Gebrauch dieser Verzierungen; folglich ist nicht so wohl die Sache selbst, als vielmehr der Mißbrauch derselben zu ahnden. Um diesen Mißbrauch, wo möglich

*) Daß man sich schon früher der oben erwähnten figurirten Kadenzen (ohne Aufhalten im Takte) bedient habe, beweist unter andern eine kleine Schrift: *Musica moderna prattica etc.* von J. A. Herbst. Der etwas lange, hier aber abgekürzte, deutsche Titel dieser im Jahre 1658. zu Frankfurt am Mayn gedruckten Schrift heißt: „Eine kurze Anleitung, wie Knaben und andere, so sonderbare Lust und Liebe zum Singen tragen, auf jetzige Italienische „Manier, mit geringer Mühe recht gründlich können unterrichtet werden u. s. w. mit allerhand *Cadenzen* vermehret, und zum drittenmahl in Druck verfertiget ꝛc."

möglich, etwas einschränken zu helfen, will ich weiter unten die wichtigsten Erfordernisse einer guten Kadenz durch Regeln zu bestimmen suchen.

§. 388.

Man kann die verzierten Kadenzen in zwey Hauptklassen eintheilen. In die erste Klasse gehören, dieser gewöhnlichen Eintheilung zu Folge, die einfachen oder einstimmigen,*) in die zweyte aber die doppelten und mehrstimmigen Kadenzen.

Wo eine Kadenz angebracht werden soll, dies pflegen die Komponisten mehrentheils selbst, und zwar durch ⌒ anzudeuten. (S. 138.)**) Hat der Tonsetzer die Kadenz beygefügt — wie es oft aus guten Gründen geschieht — so trägt der Spieler wenigstens einzelne, ins besondere aber die *ad libitum etc.* überschriebenen Stellen derselben mehr nach Gefühl, als taktmäßig vor. Denn auch hierbey dürfen nicht alle Noten genau nach der ihnen eigentlich zukommenden Geltung gespielt werden. Wie aber eine einfache Kadenz beschaffen seyn muß, das bestimmen die folgenden Regeln.

§. 389.

1) Die Kadenz soll, wenn ich nicht sehr irre, vorzüglich den Eindruck, welchen das Tonstück gemacht hat, nicht nur unterhalten, sondern ihn auch bis zum möglichsten Grade verstärken. Dies wird am sichersten bewirkt, wenn sie die wichtigsten Hauptgedanken in äußerst gedrängter Kürze darstellt, oder doch durch ähnliche Sätze in Erinnerung bringt. Sie muß daher auf das vorgetragene Tonstück die genaueste Beziehung haben, oder vielmehr ihren Stoff der Hauptsache nach aus demselben hernehmen.

Ist dies richtig, so folgt daraus, daß viel Talent, Einsicht, Beurtheilungskraft ꝛc. dazu gehört, eine Kadenz zu machen, welche den genannten Forderungen entspricht. Ferner würde folgen, daß man allenfalls einzelne vorzüglich wichtige Stellen, zwar nicht ganz, aber doch abgekürzt, in die Kadenz einweben könne, wenn sie geschickt mit dem Ganzen verbunden werden. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß eine solche Kadenz nur zu dem Tonstücke, für welches sie eigentlich bestimmt ist, und zu keinem andern, gebraucht werden kann.***) (Eine Kadenz

von

*) Richtiger würde man dafür im Allgemeinen wohl sagen: die nur für Ein Instrument ꝛc. bestimmten Kadenzen; denn z. B. für das Pianoforte u. dgl. ist eine Kadenz mit unter ziemlich vollstimmig. (Mozart, zweytes Heft, S. 24; desgl. Konzert aus Es dur u. a. m.)

**) Nur selten bringt der Spieler ohne Vorschrift des Komponisten eine verzierte Kadenz an; indeß geschieht dies doch zuweilen mit gutem Erfolge, z. B. in Sonaten für das Klavier allein ꝛc. wenn der Spieler einen schicklichen Zeitpunkt zu benutzen weiß.

***) Der ungenannte Verfasser einer kleinen erst 1796. heraus gekommenen Schrift: Blicke in das Gebiet der Künste ꝛc. schreibt S. 91: „Jedermann weiß ja, daß in ihnen (den Cadenzen) „die Hauptideen des Satzes flüchtig, in sonderbaren Beziehungen und Stellungen erwähnt,

das

von dieser Art, mit einer Einleitung in das darauf folgende Thema, befindet sich unter andern im ersten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 60.)

2) Muß die Kadenz, so wie jede willkührliche Verzierung, nicht so wohl aus geflissentlich angebrachten Schwierigkeiten, als vielmehr aus solchen Sätzen ꝛc. bestehen, welche (der ersten Regel zu Folge) dem Hauptcharakter des Tonstückes angemessen sind.

Viele übrigens recht gute Spieler haben das schädliche Vorurtheil, man müsse in der Kadenz ohne Ausnahme hauptsächlich große Fertigkeit zu zeigen suchen. Daher mischen sie oft, z. B. in Kadenzen zu einem Adagio von schwermüthigem Charakter, die buntesten und schwersten Passagen ein, da doch in diesem Falle bloß wenige gut vorgetragene, simple Töne die abgezielte Wirkung thun. Man hüte sich also, eine lebhafte Kadenz in einem rührenden ꝛc. Adagio anzubringen, oder nach einem Allegro mit muntern Passagen eine matte Kadenz zu machen.

Wie und wodurch aber der eine oder der andere Charakter ausgedruckt werden kann, darüber muß man in einer Anweisung zur Komposition die nöthige Belehrung suchen. Hier würde die Aufzählung aller der dazu erforderlichen Mittel zu weit führen.

3) Die Kadenzen dürfen, besonders in Tonstücken, welche den Charakter der Traurigkeit ꝛc. haben, nicht zu lang seyn.

Im Gesange oder auf Blasinstrumenten soll eine Kadenz eigentlich nur so lange dauern, als der Athem des Sängers ꝛc. zureicht. Auf besaiteten Instrumenten möchte zwar dieser Grundsatz nicht so strenge zu befolgen seyn; aber dessen ungeachtet sind doch die ungeheuer langen Kadenzen, welche mehrere Minuten dauern, oder wohl gar dem gespielten Tonstücke in Ansehung der Länge ziemlich gleich kommen, keinesweges zu entschuldigen.

4) Ausweichungen in sehr entfernte Töne finden entweder gar nicht statt, z. B. in kurzen Kadenzen, oder sie müssen mit vieler Einsicht, und gleichsam nur im Vorbeygehen, angebracht werden. Auf keinen Fall sollte man in Töne ausweichen, worein der Komponist in dem Tonstücke selbst nicht ausgewichen ist. Diese Regel gründet sich, wie mich dünkt, auf das Gesetz der Einheit, welches bekanntlich in allen Werken der schönen Künste befolgt werden muß. (Ueberdies soll die Kadenz, der ersten Regel gemäß, nur eine äußerst gedrängte Darstellung der Hauptgedanken des Ganzen seyn.)

Ur-

„das Tempo ungemessen seyn muß u. s. w. Jedermann, sag' ich, weiß das; nur die Kompo„nisten (wissen es) nicht, die uns so reichlich mit Sammlungen von Cadenzen aus allen „Tonarten beschenken. Daß solche überall hin passende Cadenzen Undinge sind, springt in die „Augen." Milchmeyer hingegen behauptet: „Die so genannte Cadenze, die von allen begleitenden Instrumenten einige Takte vorhero vorbereitet wird, und bey der man nun eine längere Zeit verweilen, seinen Gedanken und seinem erfinderischen Geiste freyen Lauf lassen, „und Accorde, Gänge, Manieren, Läufe u. dgl. machen kann, welche mit dem Stücke „selbst in keiner Verbindung stehen, und den vorher gespielten Gängen nicht im „geringsten gleichen." (Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 44.) Ich will annehmen, dies solle bloß eine Satyre auf gewisse Kadenzen seyn. Denn wer könnte wohl im Ernste so etwas lehren?

Ursprünglich lag bey den Kadenzen bloß der Quartsextengkkord, und allenfalls noch der darauf folgende Dreyklang zum Grunde; allein gegenwärtig möchte dieser Bezirk in Absicht auf die Harmonie und Modulation wohl zu enge seyn. Man kann daher bey der jetzigen Beschaffenheit der Tonstücke allerdings ausweichen; nur verweile man in Nebentönen ꝛc. nicht zu lange. Denn auch bey Kadenzen muß der Hauptton gleichsam herrschend bleiben. Hiergegen wird ebenfalls häufig gefehlt, weil Viele in dem Wahne stehen, je weiter man in der Kadenz ausschweife, desto meisterhafter sey sie.

5) So wie die Einheit zu einem wohlgeordneten Ganzen erfordert wird, eben so nöthig ist dabey die Mannigfaltigkeit, wenn anders der Zuhörer nicht ermüden soll. Daher darf auch in einer Kadenz kein Gedanke *) weder in ebendemselben Tone, noch in einem andern, oft wiederholt werden.

Einheit und Mannigfaltigkeit können in einem Werke der Kunst gar wohl neben einander bestehen, und sind beyde gleich nothwendig. Die Einheit erlaubt nicht, muntere und traurige ꝛc. Gedanken neben einander zu stellen; die Mannigfaltigkeit hingegen verlangt Abwechselung solcher Gedanken, die einerley Charakter haben. Einheit im Mannigfaltigen, oder das Mannigfaltige der Einheit untergeordnet, ist daher ein sehr wesentlicher Theil der Schönheit.

6) Eine Kadenz braucht zwar nicht gelehrt zu seyn, aber Neuheit, Witz, Reichthum an Ideen ꝛc. sind desto unentbehrlichere Erfordernisse derselben.

Man weiß den Endzweck der Kadenzen, und wird daher leicht begreifen, daß durch alltägliche Gedanken die Erwartung des Zuhörers wohl nicht befriedigt werden kann. Daher bringe man in Kadenzen so viel Unerwartetes und Ueberraschendes an, als es der Einheit unbeschadet nur immer möglich ist.

7) Einerley Bewegung und Taktart darf man in der Kadenz nicht durchgängig beybehalten; auch müssen bloß einzelne abgebrochene (nicht völlig ausgeführte) Sätze geschickt mit einander verbunden werden. Denn das Ganze soll mehr einer nur eben aus der Fülle der Empfindung entstehenden Fantasie gleichen, als ein regelmäßig ausgearbeitetes Tonstück seyn.**) (Doch hat man dabey die erste Regel nicht zu vergessen.)

Ob-

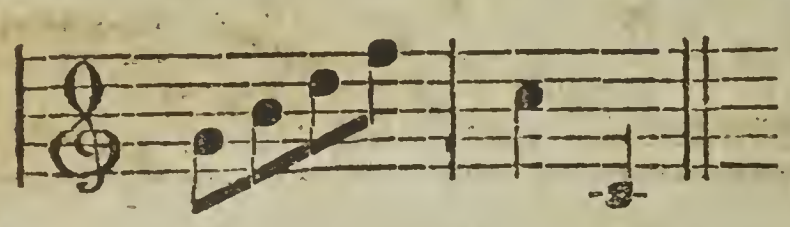
*) Diejenigen, die nicht einräumen wollen, daß es musikalische Gedanken gebe — weil wenigstens der Laie in der Kunst sich bey Tönen keine klaren Vorstellungen machen kann — werden mir erlauben, diesen üblichen Kunstausdruck so lange zu gebrauchen, bis dafür ein allgemein passender eingeführt worden ist.

**) Vielleicht ließe sich die Kadenz nicht unschicklich mit einem Traume vergleichen. Man durchträumt nämlich oft wenige Minuten von wirklich erlebten Begebenheiten, die Eindruck auf uns machten, mit der lebhaftesten Empfindung; aber ohne genauen Zusammenhang, ohne deutliches Bewußtseyn aller Umstände. So auch bey der Kadenz. — Sehr schön und treffend druckt sich der Verfasser der oben genannten kleinen Schrift: Blicke in das Gebiet ꝛc. S. 90. mit folgenden Worten darüber aus: „Noch einmal sammlet er (der Geist des Spielers) „den Rest seiner Kräfte, noch einmal will er sich den Genuß seines Entzückens erringen. Es gelingt ihm — er fliegt auf: aber mit heftiger, merklicher Anstrengung. Die „Bilder des so eben ausgedrückten umschweben ihn noch; aber sie rauschen vorüber — schnell, „gedrängt, verworren u. s. w."

Obgleich bey einzelnen Stellen der Kadenz so wohl die Bewegung, als die Taktart des vorhergegangenen Tonstückes beybehalten werden kann, so hat man sich doch auch in dieser Rücksicht vor allzu großer Einförmigkeit zu hüten. Bald eine Art von Arioso, bald eine dem Charakter des Tonstückes angemessene Passage; nun ein lang ausgehaltener Ton, wobey man gleichsam erst auf die Folge denkt; sodann wieder eine unerwartete Wendung in einen andern Ton — kurz, Abwechselung — ich möchte beynahe sagen anscheinende Unordnung*) — macht die Kadenz unterhaltend und zweckmäßig.

8) Jede eingemischte Dissonanz muß, auch bey einstimmigen Kadenzen, gehörig aufgelöst werden.

Dies ist selbst alsdann nöthig, wenn man einen Akkord langsam oder geschwind bricht. Ein mäßig geübtes Ohr wird fühlen, daß in diesem Beyspiele:



nach dem f nicht c, sondern e hätte folgen sollen. Gleichwohl liegen öffentlich heraus gekommene Kadenzen vor mir, worin auch sogar gegen diese Regel verstoßen worden ist.

9) Uebrigens muß jede Kadenz, folglich auch eine bereits vorher entworfene und aufgeschriebene oder auswendig gelernte, so vorgetragen werden, als wäre es eine Fantasie, die nur erst während der Ausführung selbst erfunden würde.

In der vorhin erwähnten Schrift: Blicke in das Gebiet ꝛc. heißt es S. 91: „Mir „scheint es aber, als wenn man selbst mit dem Aufschreiben der Cadenzen — be„sonders bey nicht selbst verfertigten Concerten — bedenklicher seyn sollte; denn „mich dünkt die Schwierigkeit offenbar weit größer, eine niedergeschriebne Ca„denz vollkommen d. h. nach den Forderungen der Natur der Sache vorzutra„gen, als eine extemporierte.“ Allein einmal zugegeben, daß der Verfasser hierin unbedingt Recht hätte, und auch dies abgerechnet, daß überhaupt bey weiten nicht Jeder, der übrigens sehr brav spielt, eine zweckmäßige Kadenz verfertigen kann: so halte ich doch das Extemporiren derselben für ein etwas gewagtes Unternehmen, da selbst der talentvollste Musiker wohl schwerlich zu jeder Zeit und unter allen Umständen dazu aufgelegt seyn dürfte, sogleich auf der Stelle eine wirklich gute, dem gespielten Tonstücke vollkommen entsprechende, Kadenz zu erfinden. Wer wollte es aber vor einer zahlreichen Versammlung — deren größerer Theil bekanntlich gerade bey der Kadenz am aufmerksamsten zu seyn, und jetzt etwas ganz Vorzügliches zu erwarten pflegt — bloß auf gut Glück ankommen lassen! Ich wenigstens würde lieber den sicherern Weg wählen, und die Kadenz nicht nur vorher entwerfen, sondern sie auch, des Memorirens ungeachtet, zur Vorsorge aufgeschrieben vor mich legen, um nöthigen Falles einen Blick auf das Blatt thun zu können. Ob aber eine wirklich gute Kadenz bereits vorher entworfen war, oder nur so eben erst erfunden wird, dies kann in Absicht auf die Hauptsache,

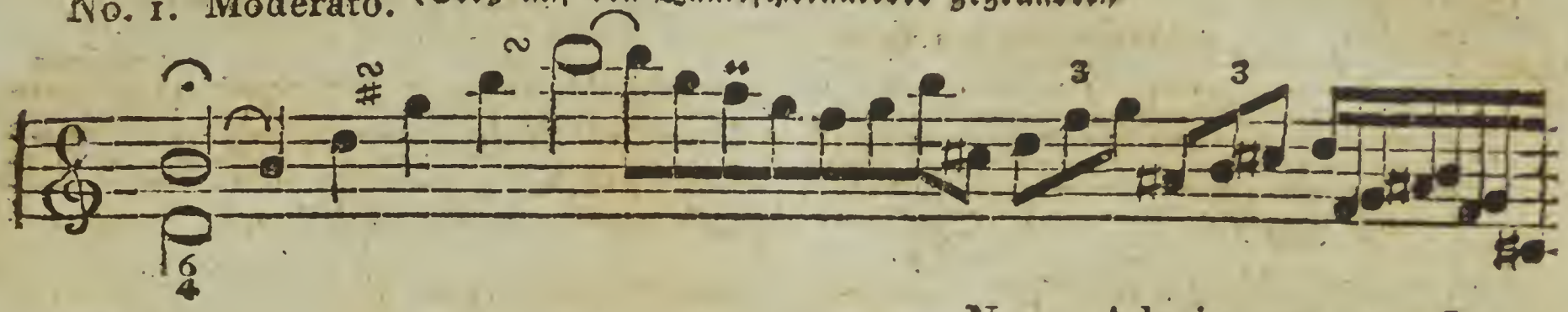
*) Man kann, dünkt mich, auch mit Kunst und reifer Ueberlegung zu rechter Zeit nachläßig scheinen.

sache, nämlich auf ihre Wirkung, keinen Unterschied machen; vorausgesetzt, daß die Ausführung so ist, wie sie der obigen Regel zu Folge seyn soll.*)

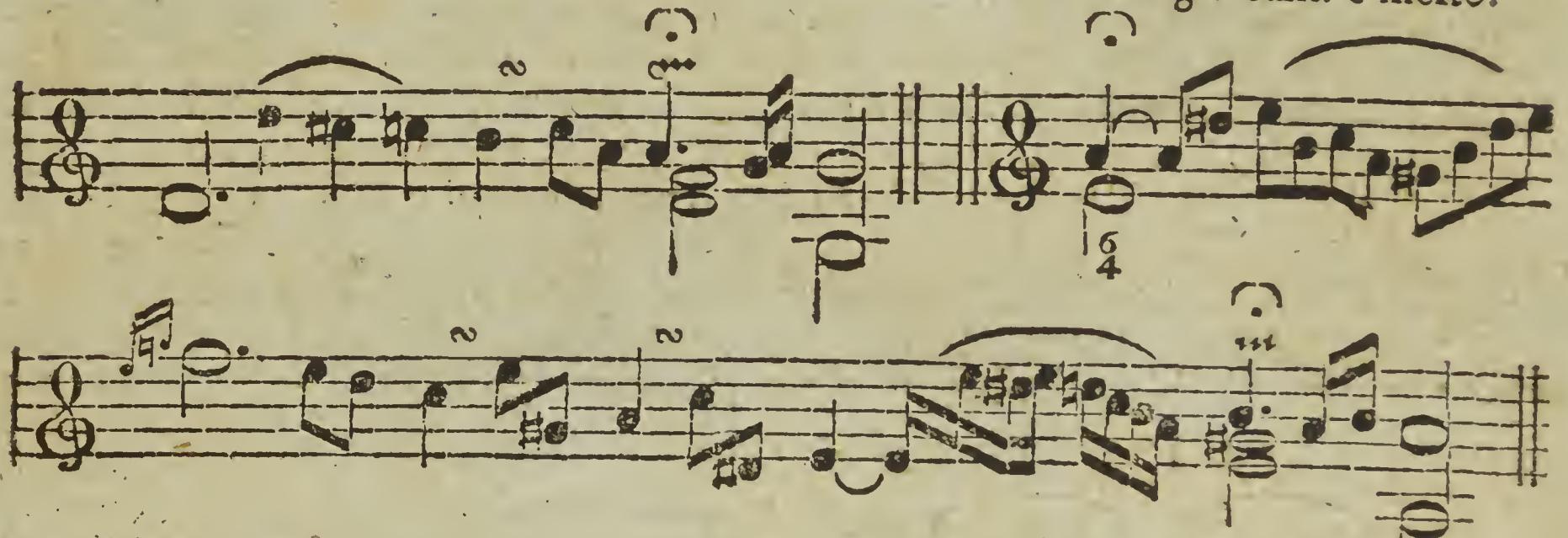
§. 390.

Wenn ich hier einige kurze Kadenzen von verschiedenem Charakter ꝛc. einrücke, so geschieht es bloß, um durch diese Beyspiele die erforderliche Einrichtung derselben wenigstens im Kleinen einigermaßen zeigen zu können. Aus den obigen Regeln folgt, daß es unmöglich ist, Kadenzen zu entwerfen, die als Muster zu gebrauchen oder nachzuahmen sind.

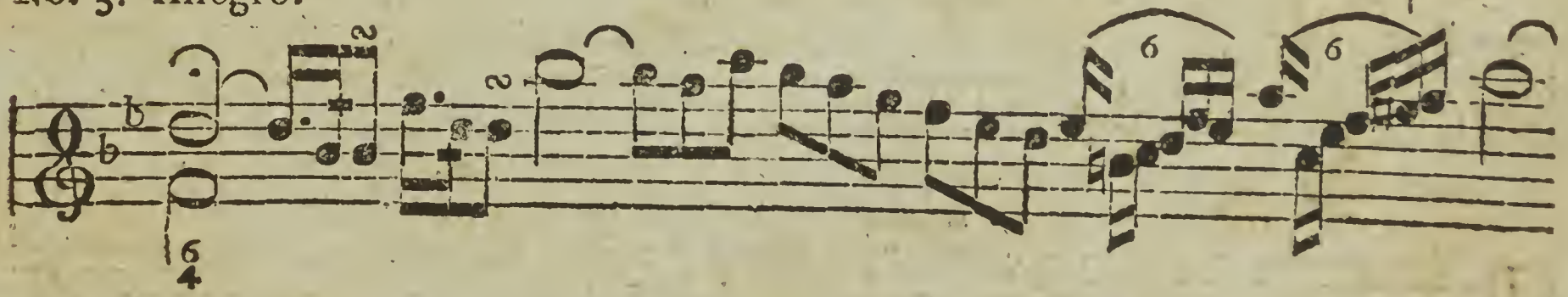
No. 1. Moderato. (Bloß auf den Quartsextenakkord gegründet.)



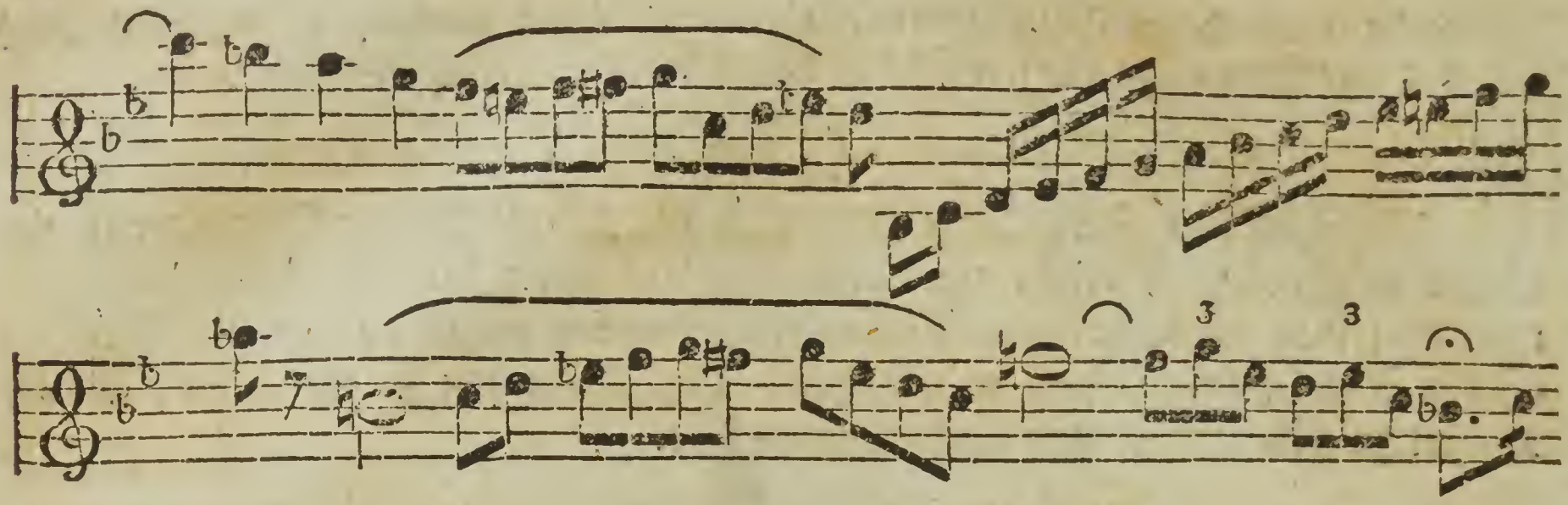
No. 2. Adagio cant. e mesto.



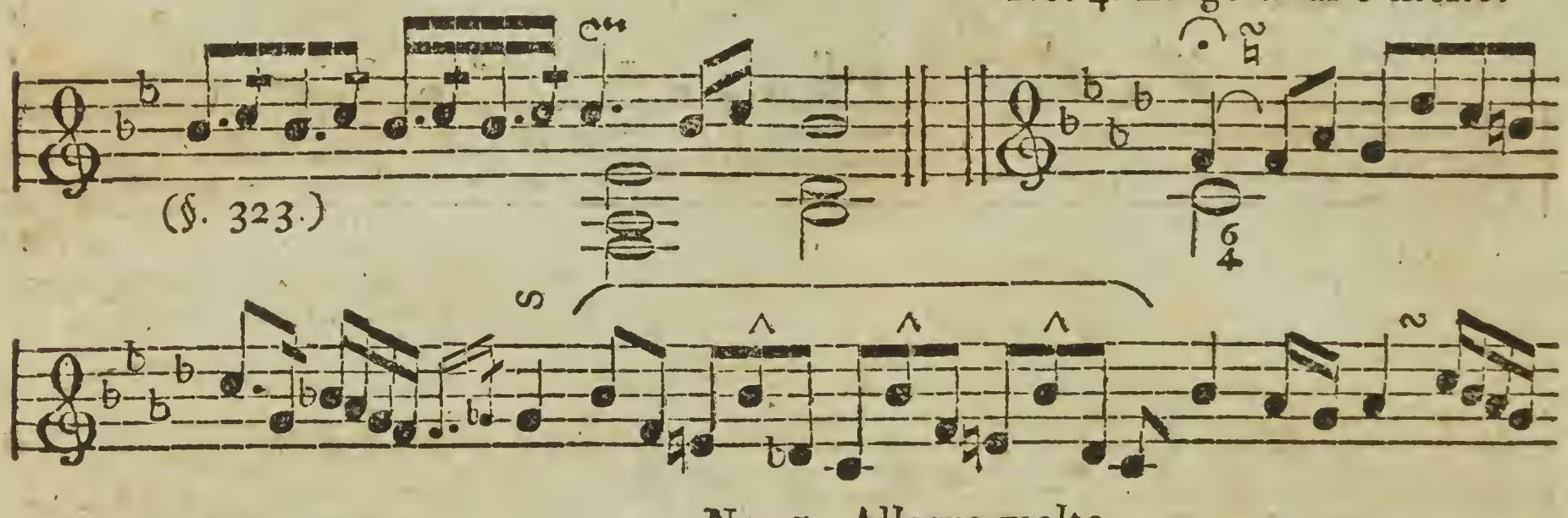
No. 3. Allegro.



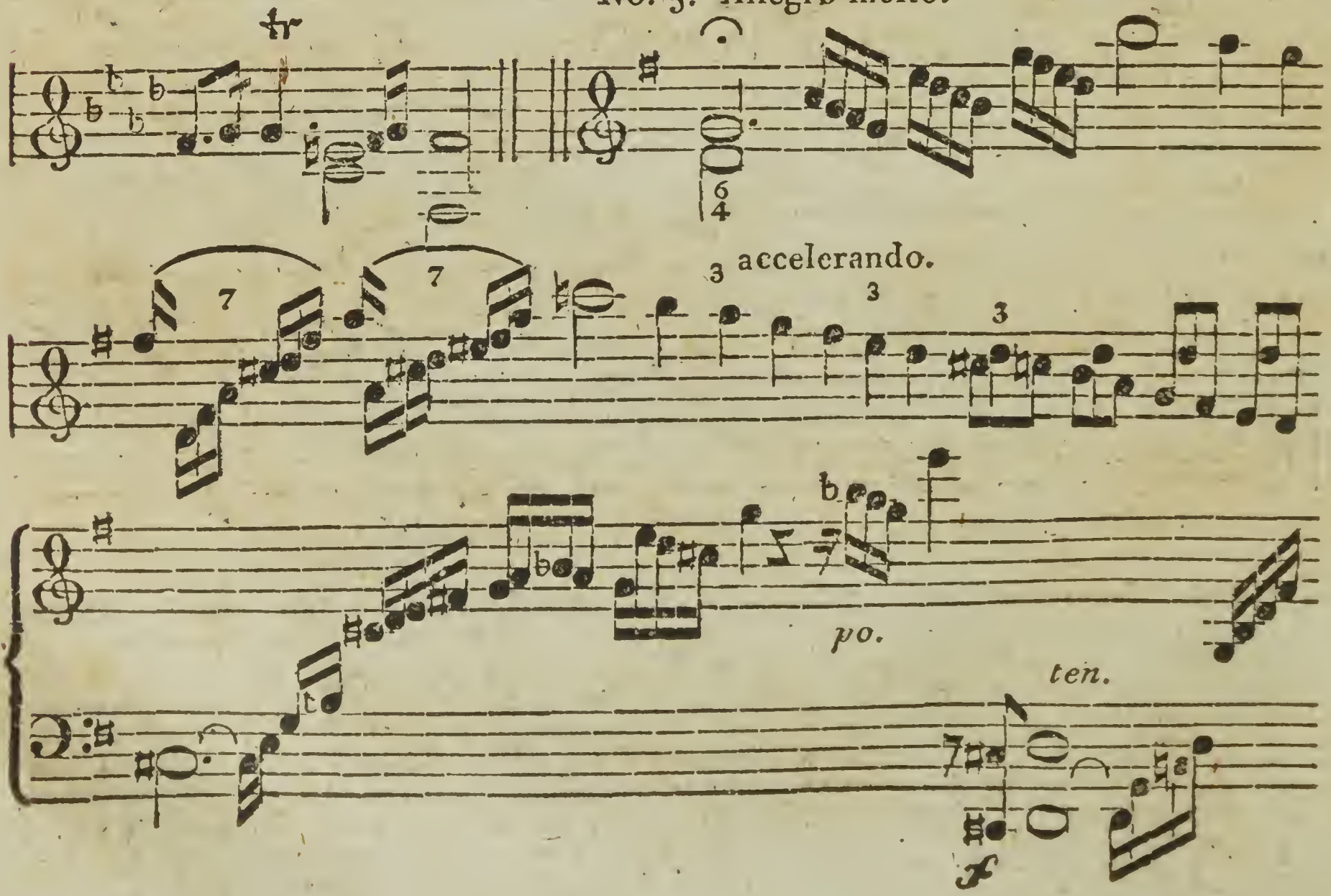
*) Ehedem suchten die Musiker, besonders die Sänger auf der Bühne, sogar doppelte Kadenzen erst während der Ausführung (oder, wie man gewöhnlich sagt, aus dem Stegreife) zu erfinden. Wer die Schwierigkeiten einer solchen Kadenz — wovon ich bald mehr sagen werde — nur einigermaßen kennt, der wird leicht begreifen, daß auf die erwähnte Art nicht viel Vorzügliches zu erwarten seyn konnte. Gegenwärtig hat man diese Grille aufgegeben, und entwirft, verabredet, probirt ꝛc. wenigstens die doppelten und mehrfachen Kadenzen; überzeugt, daß eine vorher entworfene und auswendig gelernte gute Kadenz mehr Wirkung thut, als eine andere, die nur eben erst erfunden wird, und übrigens weiter keinen Werth hat.

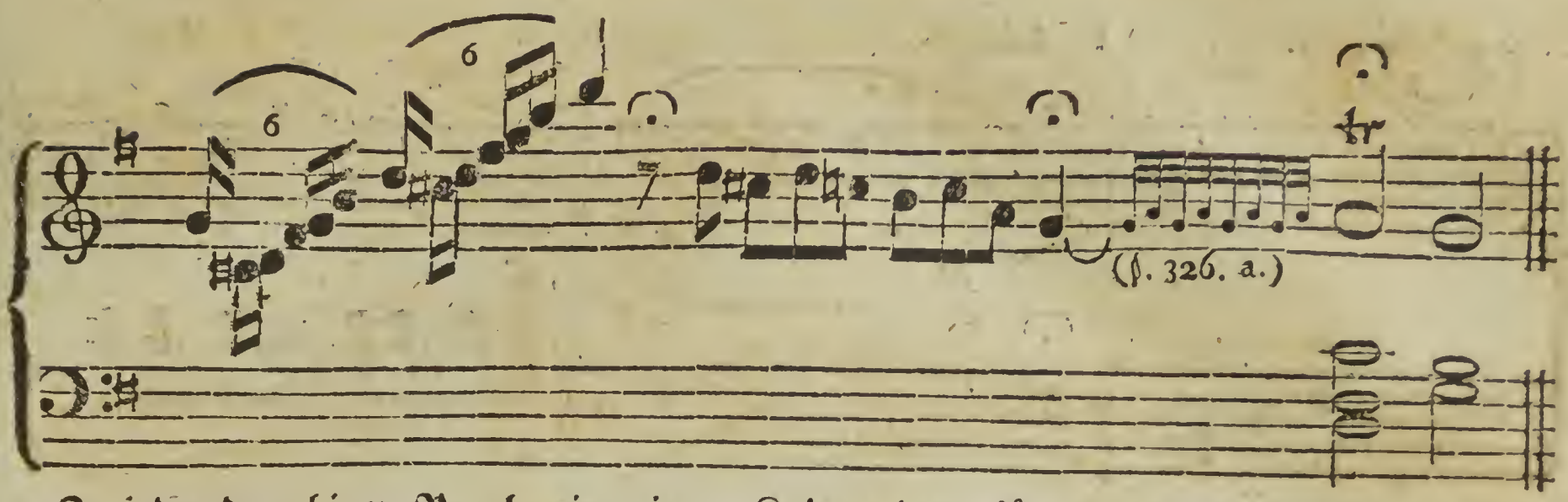


No. 4. Largo assai e mesto.



No. 5. Allegro molto.



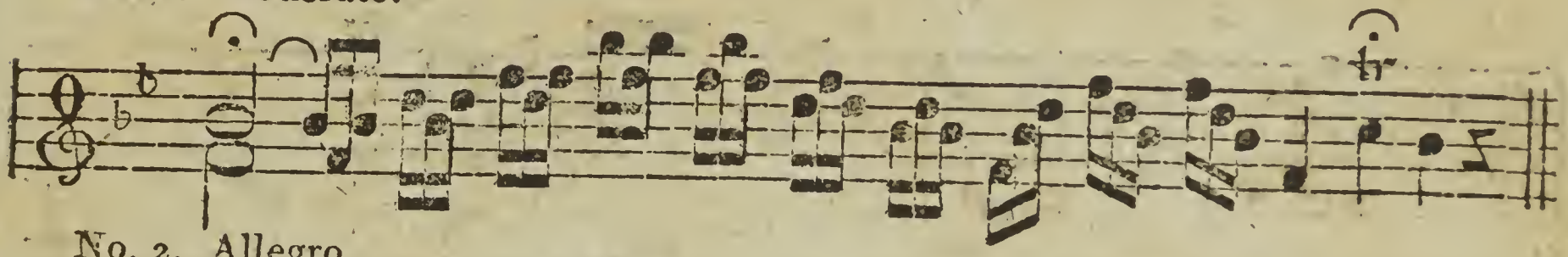


Zu jeder der obigen Regeln eine eigene Kadenz beyzufügen, erlaubt der Raum nicht. Auch sind einige von diesen Regeln, ohne ein vorhergegangenes Tonstück, gar nicht anwendbar. Hier bemerke ich nur noch, daß in der Kadenz No. 3. der Zurückschlag verlängert werden kann. Das mehrmals vorkommende b in der vierten Kadenz erfordert einen sehr ausdrucksvollen, ich möchte beynahe sagen, schmachtenden Vortrag. Außer der sehr fertigen Ausführung habe ich in der Kadenz No. 5. vorzüglich auf die fünfte Regel Rücksicht genommen, und zugleich einen Wink gegeben, daß man auch die linke Hand bey einfachen Kadenzen gebrauchen könne.

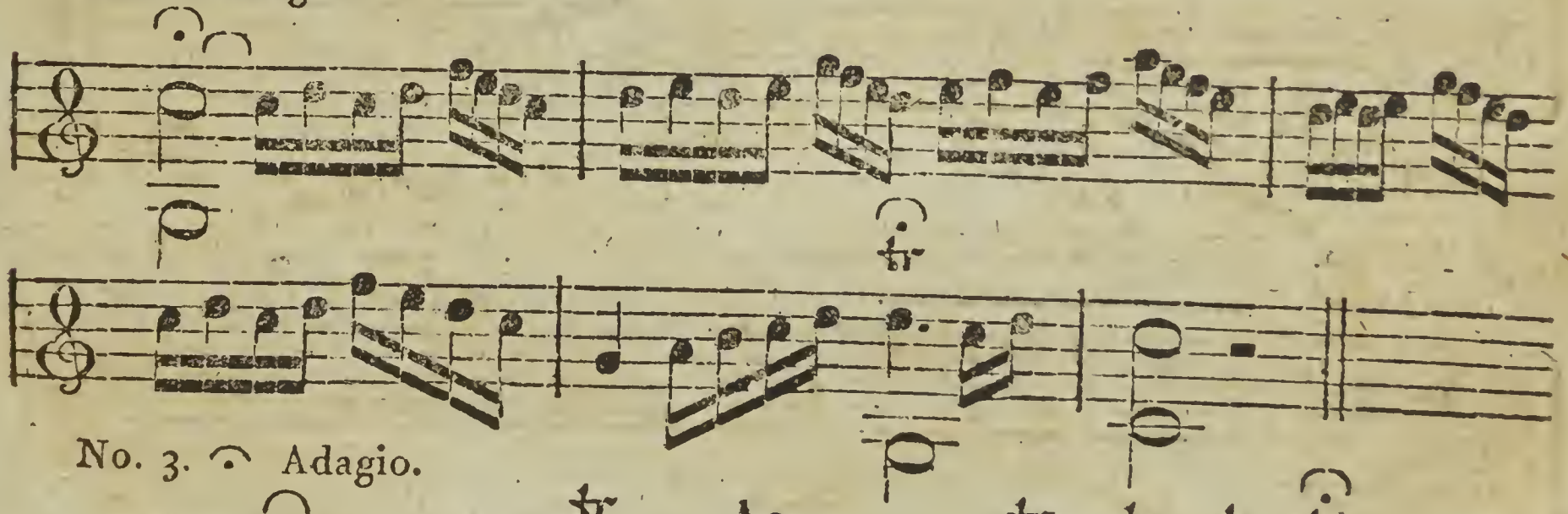
§. 391.

Hier folgen einige vortreffliche Muster — höchst elender Kadenzen.

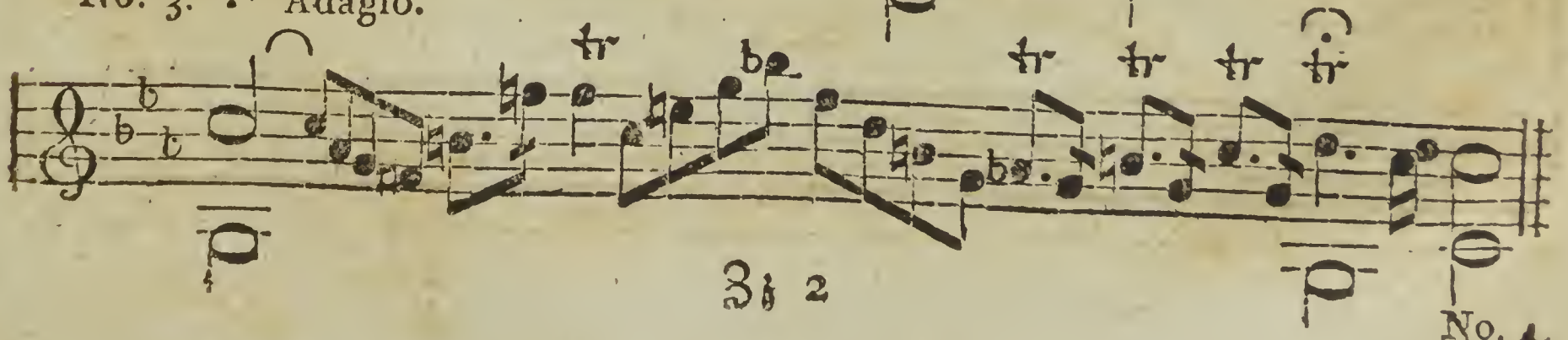
No. 1. Moderato.



No. 2. Allegro.

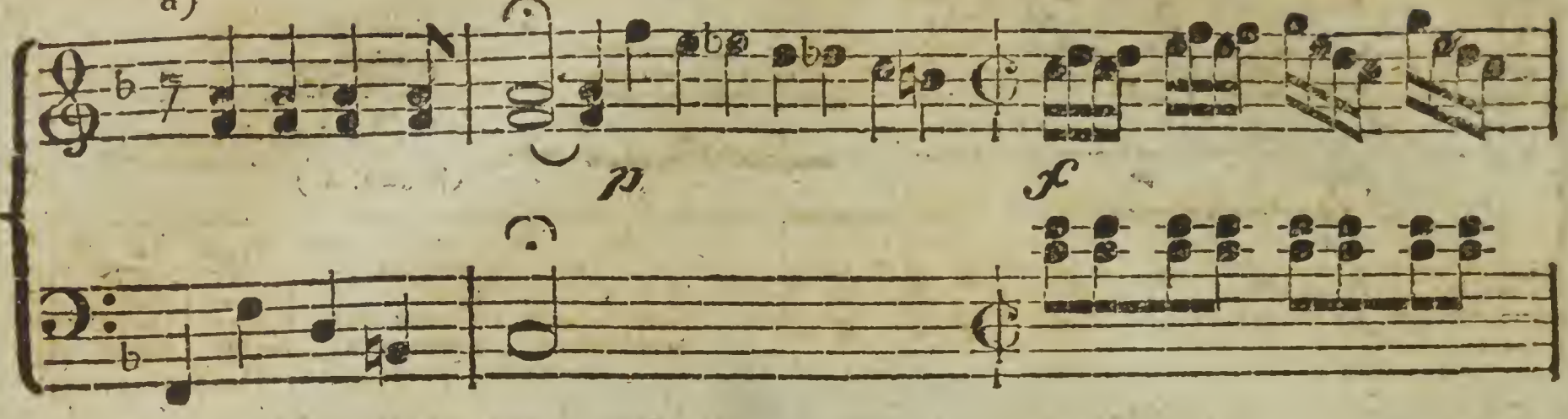


No. 3. Adagio.

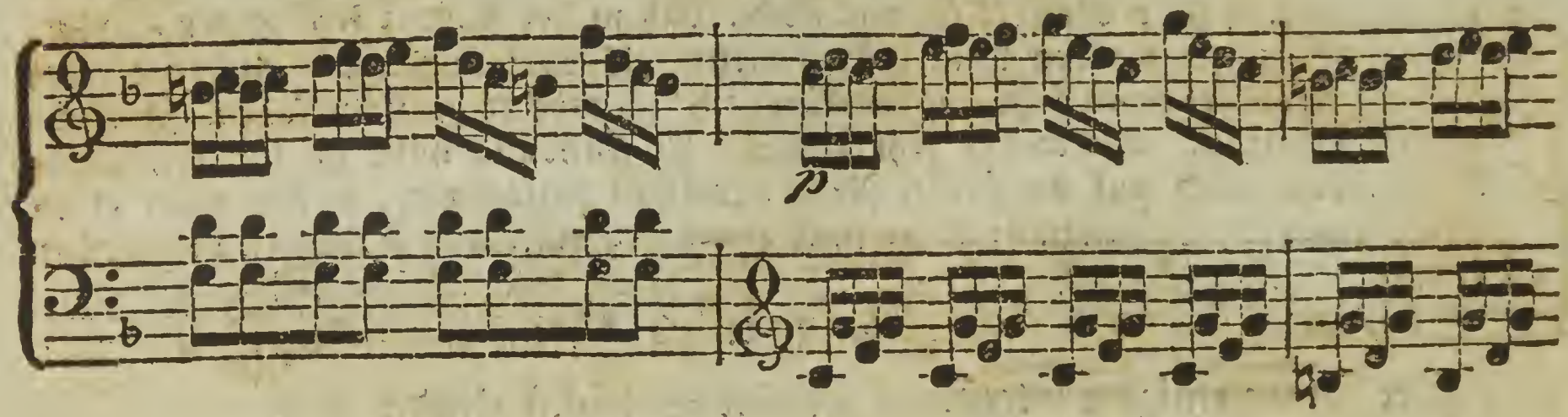


No. 4. Allegro.

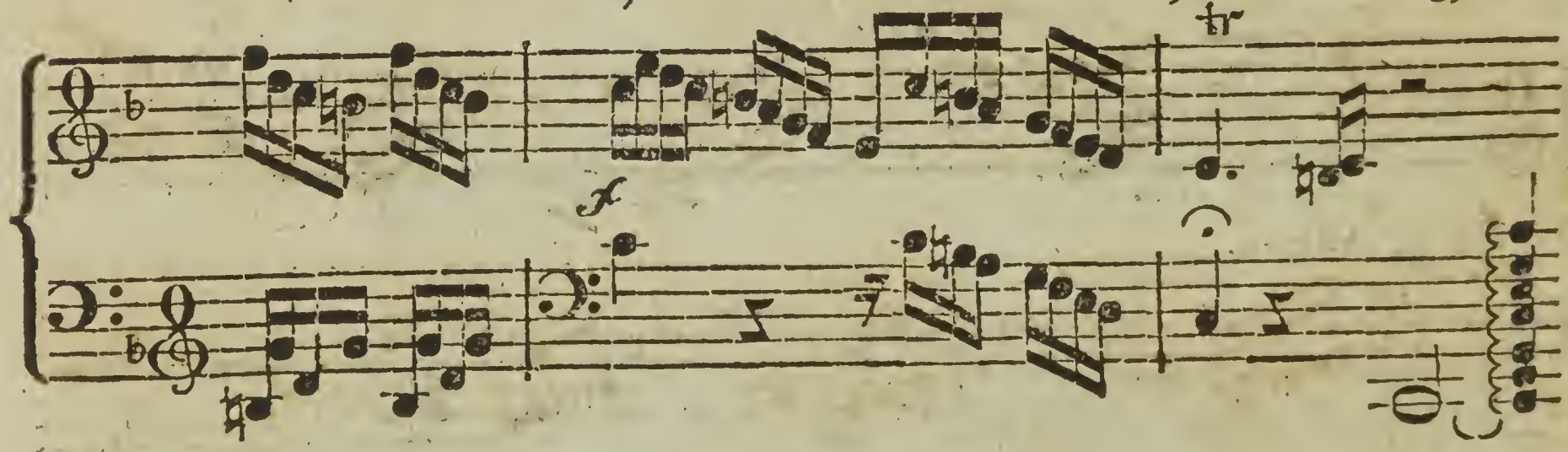
a)



d)



e)

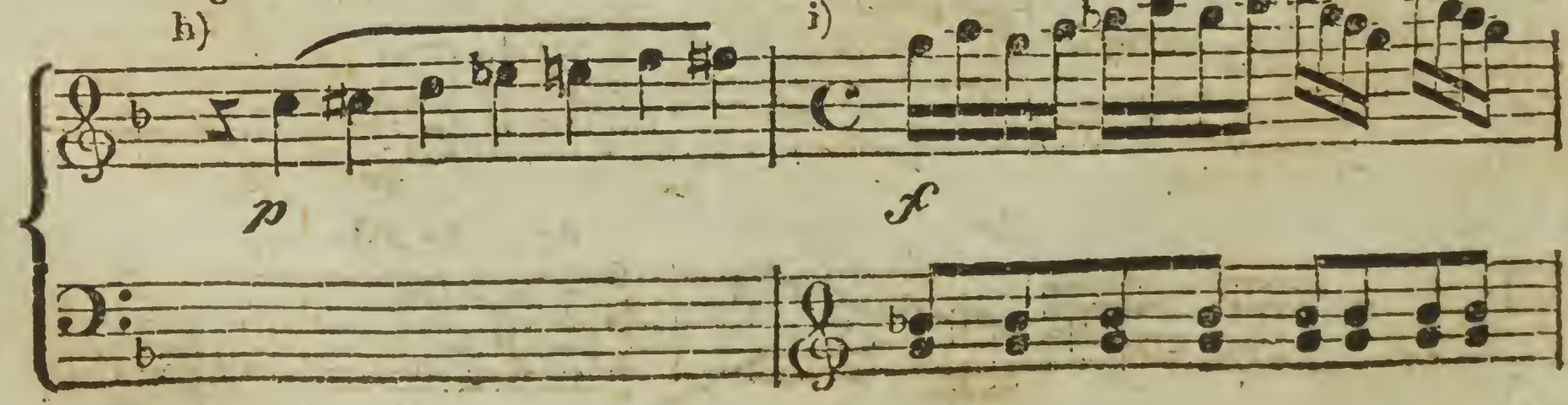


f)

g)

Adagio.

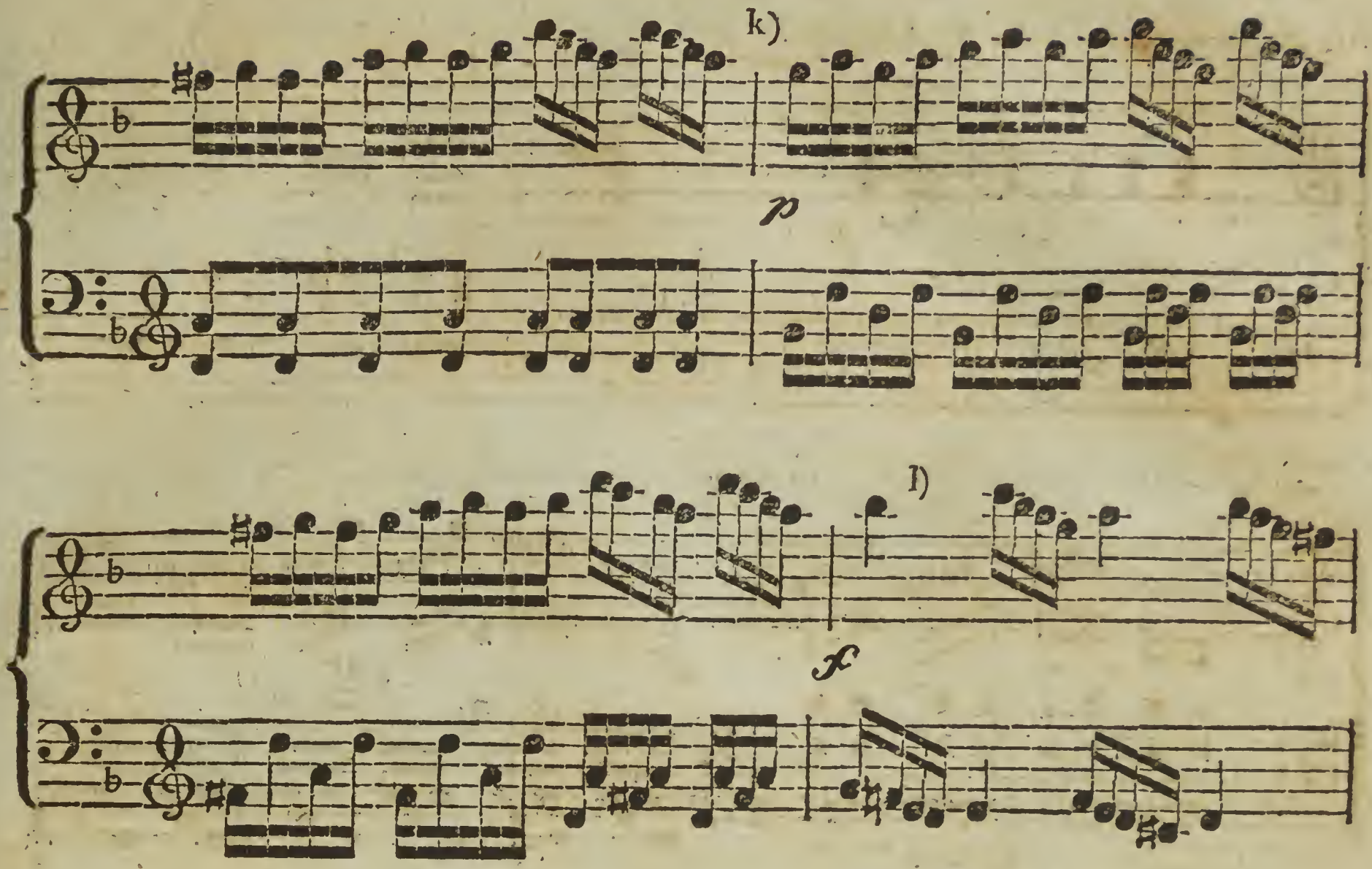
h)

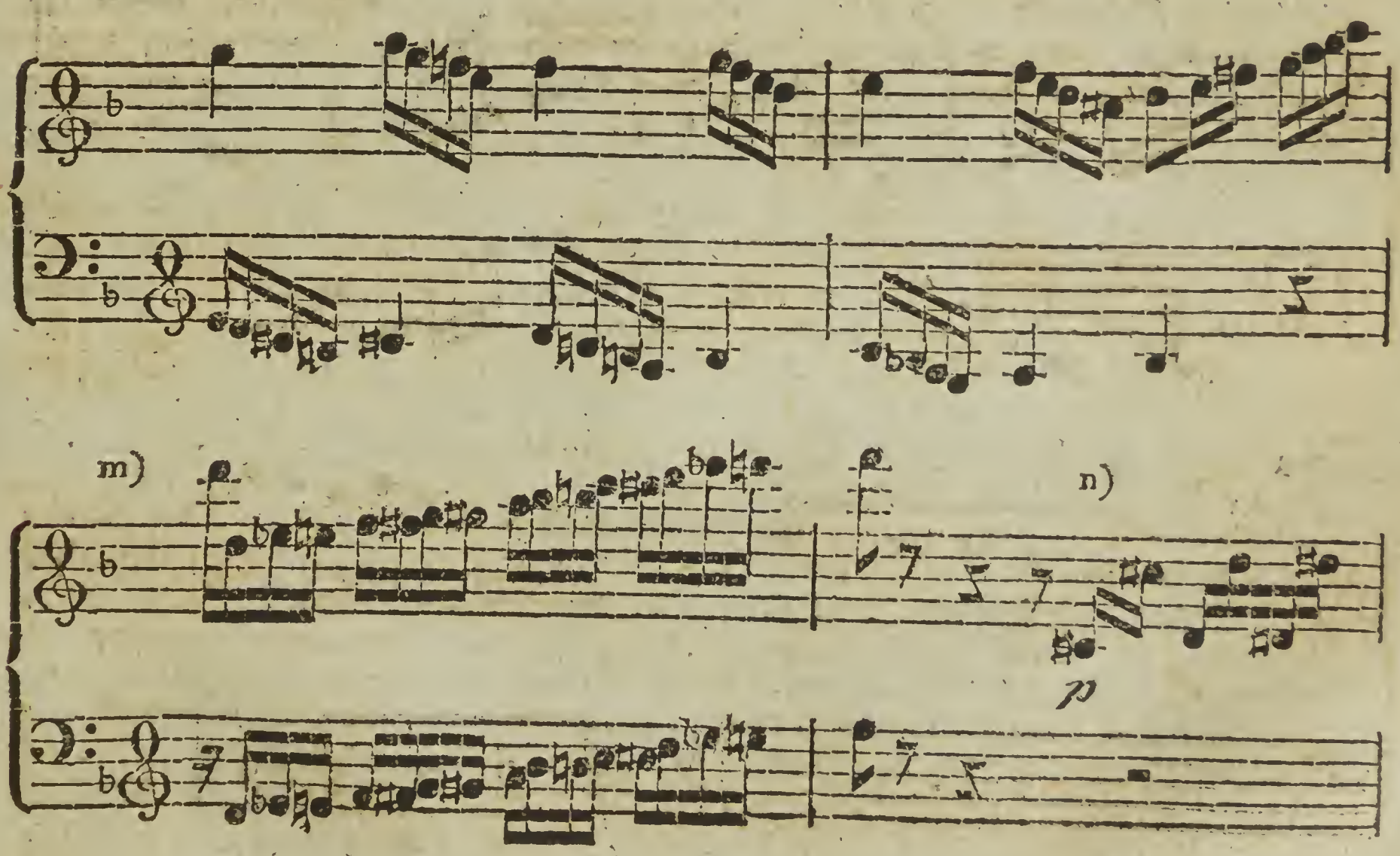


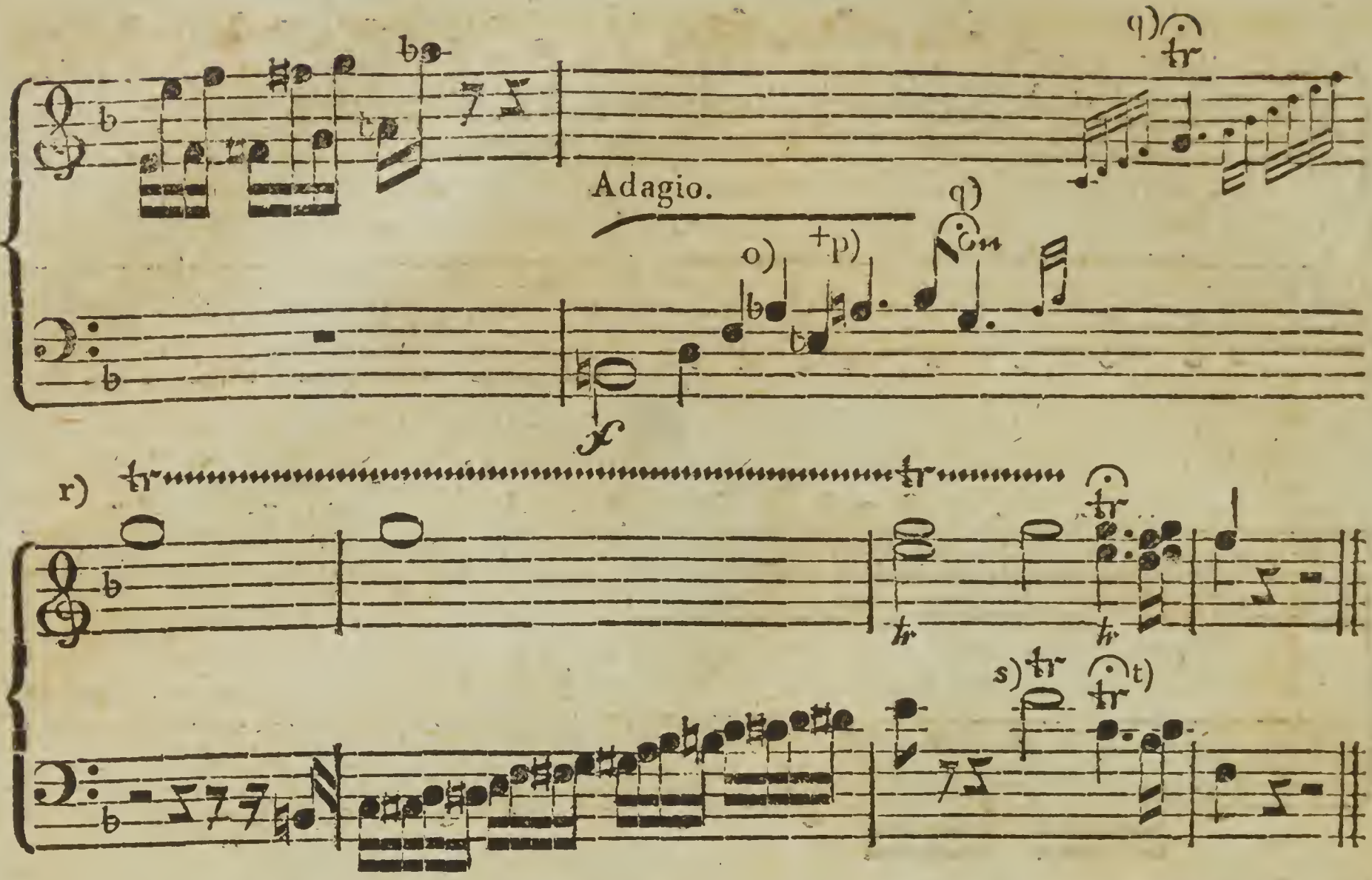
Allegro.

i)

k)


k)
p
l)
f


m)
n)
p
q)



Die beyden Kadenzen No. 1. und 2. sind ziemlich von gleichem Werthe. Gegen die vierte Regel ist zwar nicht verstoßen, aber desto mehr gegen die fünfte, sechste und siebente. Ins besondere wird man die Kadenz No. 2. wohl eben nicht sehr gedankenreich finden. — In No. 3. sind mehrere Fehler gegen die achte Regel, wenn auch die zweckwidrigen Triller nicht mit in Betrachtung kommen.

Die Kadenz No. 4. — worüber ich nur einige kurze Bemerkungen mache — enthält Fehler gegen alle Regeln. Ueberdies kommen noch einige Modepassagen u. dgl. darin vor, welche geahndet zu werden verdienten. Die beyden ersten Regeln können dabey nicht befolgt worden seyn; denn hoffentlich wird es kein Tonstück geben, welchem diese Kadenz auch nur einigermaßen angemessen wäre. Ueberdies herrscht in den mit Adagio überschriebenen Stellen b) h) und o) ein Anwandlung von Traurigkeit oder Schmerz; da hingegen das Allegro c) beynahe in den Ton der ausgelassenen, und bey i) einer etwas gemäßigtern Freude ausartet. Daß die dritte Regel sehr nothwendig sey, davon wird man durch diese Kadenz hinlänglich überzeugt werden. Der vierten Regel zu Folge möchte die Ausweichung c) wohl zu zeitig geschehen, und der Aufenthalt in Nebentönen, besonders in G moll bey i) und k), zu lange dauern. Denn gewiß hat man den Hauptton F dur, (welchen ich durch die so genannte Einleitung oder Vorbereitung zur Kadenz a) bemerkbar machen wollte,) ganz dabey vergessen. Auch ist die Wendung in dieses F dur bey p) viel zu plump. Die abwechselnden Stellen von ganz entgegengesetztem Charakter b) c) ꝛc. befördern nichts weniger, als die Einheit. Wenn aber dabey, nach der fünften Regel, in einer Kadenz vorzüglich Mannigfaltig-

faltigkeit erfordert wird, und daher Wiederholungen nicht zweckmäßig sind, so ist bey c) d) i) und k) auch in dieser Hinsicht gefehlt. Mehrere alltägliche Passagen verrathen nichts weniger, als Neuheit, Witz und Erfindungskraft. Eine der langweiligsten Stellen ist die bey l); sonach wäre auch die sechste Regel nicht immer befolgt worden. Das Unerwartete und Ueberraschende bey p) dürfte aber wohl nicht leicht jemand erträglich, noch viel weniger meisterhaft finden. Einerley Bewegung wird, der siebenten Regel gemäß, bey c) d) i) k) und l) zu lange beybehalten. Bey den sehr unschicklich eingemischten Harfenbässen d) und k) haben sich kleine Fehler gegen den reinen Satz eingeschlichen, und bey + wird die achte Regel ins besondere sehr auffallend übertreten. Der Triller bey f), nach der durchlaufenen Tonleiter, ist sehr zur Unzeit angebracht, weil dadurch eine Art von Fermate — in einer Kadenz! — bewirket wird. Da man die chromatischen Läufer m), gebrochenen Oktaven n) und Täuschungen q) oft hört, so müssen sie wohl von Einigen für besonders schön und zweckmäßig gehalten werden. Und sie sind es vielleicht; aber am rechten Orte. Nur kommen gegenwärtig fast in jeder Kadenz eine Menge solcher Läufer ꝛc. vor, so daß sie zu den unentbehrlichsten Bestandtheilen einer jeden modernen Kadenz zu gehören scheinen. Das Ende dieser Kadenz krönt ein merkwürdiger Triller r) s) t), der jedoch so gar ungewöhnlich nicht ist. Wenigstens liegt er dem größten Theile nach gedruckt vor mir. —

---

§. 392.

Zu doppelten oder zwey- und mehrstimmigen Kadenzen ereignet sich zwar seltener Gelegenheit, indeß soll doch zuweilen, z. B. in einem Trio, Quartette, Konzerte ꝛc. für zwey konzertirende Instrumente, oder in einer Arie mit dem obligaten Pianoforte, eine solche Kadenz angebracht werden; ich will daher auch hierüber einige Winke geben.

§. 393.

Außer den §. 389. enthaltenen Regeln, kommen hierbey noch die folgenden zwey hinzu:

1) Bey einer doppelten Kadenz darf man nur Stellen (Sätze) gebrauchen, welche eine Nachahmung oder die Begleitung einer zweyten Stimme zulassen.

Hieraus folgt, daß die Verfertigung einer doppelten Kadenz ungleich mehrere harmonische Kenntnisse voraussetzt, als deren zu einer bloß einfachen Kadenz erfordert werden.

Gewöhnlich verweilt (pausirt) die Eine Stimme so lange, bis in der Andern ein kurzer Satz geendigt ist; doch treffen vor dem Schlusse einer doppelten Kadenz gemeiniglich beyde Stimmen in gebundenen Sätzen, allenfalls auch nur in Terzen oder Sexten zusammen. Man hüte sich aber, viele solche Intervalle unmittelbar

bar nach einander anzubringen, weil der Zuhörer durch Abwechselung unterhalten seyn will.

2) Dürfen nur solche Passagen gewählt werden, welche beyde Spieler heraus bringen können.

Man muß hierbey vorzüglich auf die Fähigkeit des Mitspielenden, und außerdem auf die Eigenheit der Instrumente ꝛc. Rücksicht nehmen. Der geübtere Spieler darf daher nicht solche Schwierigkeiten einmischen, welche der Schwächere nicht bezwingen kann. Eben so hat z. B. der Klavierspieler solche Passagen zu vermeiden, welche zwar auf seinem Instrumente bequem, auf der Violine ꝛc. hingegen gar nicht, oder nur mit der äußersten Anstrengung heraus zu bringen sind.

Dagegen darf eine doppelte Kadenz länger seyn, als eine einfache. Auch ist das Wiederholen gewisser Stellen nicht nur erlaubt, sondern der Nachahmung wegen sogar nothwendig; wenn man nämlich die von der zweyten Stimme nachgeahmten Stellen eine Wiederholung nennen will. An eine bestimmte Taktart ist man zwar nicht gebunden, doch muß die Bewegung ꝛc. in welcher der erste Spieler eine nachzuahmende Stelle vorträgt, auch in der zweyten (nachahmenden) Stimme beybehalten werden. Nur pflegt man vorher, d. h. zwischen jedem solchen einzelnen Satze, ein wenig über die bestimmte Dauer zu verweilen. Daß aber in den zugleich auszuführenden zweystimmigen Sätzen beyde Spieler genau zusammen treffen, und auch in Absicht auf den Vortrag übereinstimmen müssen, versteht sich ohnedies.

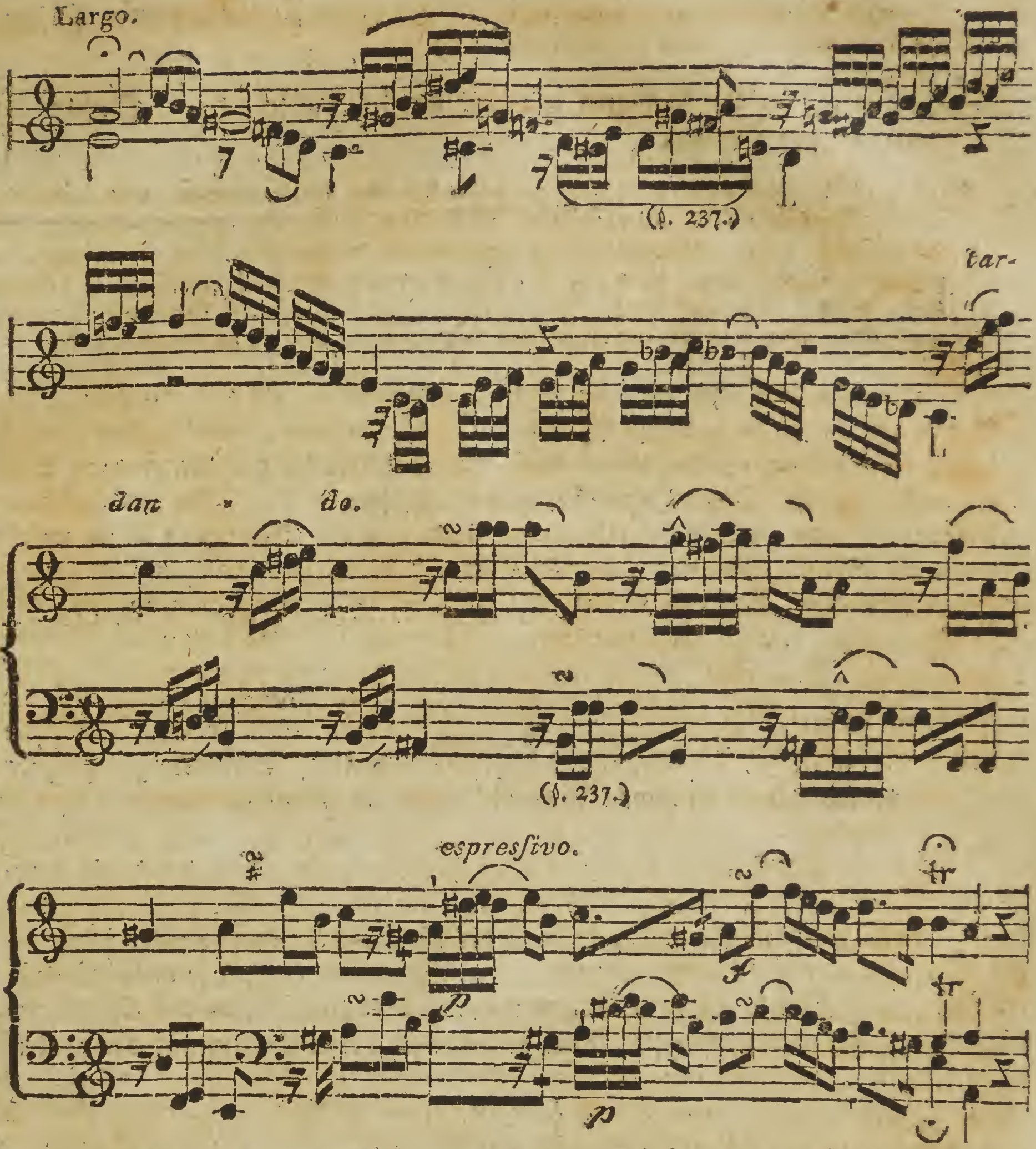
(Der Raum erlaubt es nicht, Doppelkadenzen für zwey verschiedene Instrumente einzurücken.)

§. 394.

Man ahmt auch wohl auf dem Klaviere allein Doppelkadenzen nach. Sie gehören aber nur in solche Tonstücke, worin der Komponist zwey wirklich konzertirende Stimmen angebracht und durchgeführt hat. Von der Art ist unter andern das erste Andante in Bachs Sonaten, dem Herzog von Würtenberg zugeeignet; desgleichen das Adagio aus E moll, S. 28; ferner das Adagio der vierten Sonate dem König von Preußen dedicirt; vorzüglich aber das Andante der vortrefflichen Sonate aus Fis moll in der zweyten Fortsetzung, S. 21. u. a. m.

Hier ist eine solche Doppelkadenz für Ein Klavierinstrument. Der bequemern Uebersicht wegen steht die zweyte Stimme hin und wieder in der untern, sonst für den Baß bestimmten Notenzeile.

Largo.



§. 395.

Bey den dreystimmigen Kadenzen — wozu sich aber noch seltener eine Gelegenheit ereignet — befolgt man dieselben Regeln. Bald führen die Stimmen einzeln, bald vereint, einen Satz aus. In Bachs Probestücken steht Seite 18. eine dreyfache Kadenz für Einen Spieler. Gemeiniglich pflegen die

Komponisten dergleichen Kadenzen, besonders wenn sie für mehrere Instrumente bestimmt sind, selbst vorzuschreiben.*)

Zu allen Arten von Kadenzen giebt Quanz in seinem Versuch ꝛc. die vollständigste Anweisung. Auch Agricola (in Tosis Anleitung zur Singkunst,) und Riepel (in der Erläuterung der betrüglichen Tonordnung) sagen hierüber viel lehrreiches.

Achtes Kapitel.

Erster Abschnitt.

Vom Vortrage überhaupt, und von den allgemeinen Erfordernissen desselben.

§. 396.

Eines und das Andere, was zum guten Vortrage nöthig ist, habe ich zwar schon gelegentlich berührt; damit aber der Lernende das Ganze bequemer übersehen könne, stelle ich in dem gegenwärtigen Kapitel alle, oder doch die wichtigsten Erfordernisse des guten Vortrages neben einander auf, und füge hin und wieder einige, vielleicht nicht allgemein bekannte, Bemerkungen hinzu.

§. 397.

Wer ein Tonstück so ausführt oder hörbar macht, daß der darin herrschende Charakter (Affekt ꝛc.) auch bey jeder einzelnen Stelle desselben auf das vollkommenste ausgedruckt wird, daß also die Töne — wie man zu sagen pflegt — zur Sprache der Empfindungen und Leidenschaften werden, der hat einen guten Vortrag. Die Lehre vom Vortrage oder von der Deklamation eines Tonstückes ist daher der wichtigste, aber auch der schwerste Gegenstand der praktischen Musik.

§. 398.

Man weiß aus der Erfahrung, daß ein Tonstück, je nachdem es besser oder schlechter vorgetragen wird, eine sehr verschiedene Wirkung thut. Mittelmäßige Arbeiten können durch guten, ausdrucksvollen Vortrag ungemein gehoben wer-

*) Dies ist unter andern der Fall in Naumanns Amphion, S. 144. f. in Mozarts Belmont und Konstanze u. a. m.

werden, da hingegen das rührendste Adagio schlecht vorgetragen beynahe alle Wirkung verliert, und lange Weile oder wohl gar eine unangenehme Empfindung erregt. Im letztern Falle glaubt man kaum dasselbe Tonstück zu hören, welches bey einem guten Vortrage so sehr hinriß.

Die Komponisten sind zu bedauern, daß sie ihre Arbeiten oft der Ausführung gefühl- und sinnloser Spieler Preis geben müssen, weil dabey ihr Zweck entweder gar nicht, oder nur halb erreicht wird. Verschiedene andre Künstler sind des verdienten Beyfalls gewisser; denn sie tragen ihre Arbeiten mehrentheils selbst vor.

Wenn nach Leibnitzens Behauptung jeder Mensch seine ihm allein eigene Organisation hat, und keiner dem Andern vollkommen gleichet: so folgt hieraus gewissermaßen, daß auch Jeder seine ihm allein eigene Art vorzutragen, oder seine eigene Spielmanier haben muß. Und mich dünkt, die Erfahrung bestätige diesen Satz auch wirklich. Denn nur äußerst selten, oder vielleicht nie, wird man ein etwas längeres Tonstück von mehreren Personen durchgängig, und bis auf die kürzeste Note, vollkommen gleich vortragen hören.

§. 399.

Aus diesem Wenigen erhellet schon hinlänglich, daß dem Musiker der Vortrag das wichtigste seyn muß. Denn bey aller nur möglichen Fertigkeit im Spielen wird er seinen Hauptzweck, auf das Herz des Zuhörers zu wirken, ohne guten Vortrag gewiß nie ganz erreichen. Wer beydes, ausgezeichnete Fertigkeit und guten Vortrag, zugleich besitzt, der hat eben so lobenswürdige als seltene Verdienste.

§. 400.

Zum guten Vortrage gehört, meines Erachtens, vorzüglich Folgendes. 1) Im Allgemeinen: die richtige Ausführung,*) eine bereits erlangte Fertigkeit im Spielen, Sicherheit im Takte, Kenntniß vom Generalbasse und von dem vorzutragenden Tonstücke selbst; sodann ins besondere: 2) Deutlichkeit in der Ausführung; 3) Ausdruck des herrschenden Charakters; 4) zweckmäßige Anwendung der Manieren und gewisser andern Mittel; 5) eigenes Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 401.

Richtig ist die Ausführung, wenn man in Rücksicht auf das Mechanische — folglich vom Ausdrucke des herrschenden Charakters abgesehen — alles ohne

*) Ob man gleich die beyden Kunstwörter Ausführung und Vortrag gemeiniglich für gleichbedeutend nimmt, so sind sie dies doch im Grunde keinesweges. Denn die Ausführung verhält sich zum Vortrage nur wie ein Theil zum Ganzen. Der musikalische Vortrag ist nämlich das, was man bey dem mündlichen Vortrage einer Rede ꝛc. die Deklamation nennt: da hingegen die Ausführung nur mit dem (gemeinen) Lesen oder Hersagen zu vergleichen wäre. Mithin kann man ein Tonstück, ohne es gut oder mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen, allerdings, richtig ausführen, so wie man eine Rede, ohne sie mit Gefühl zu deklamiren, doch richtig lesen oder hersagen kann; aber nicht umgekehrt.

ne Fehler spielt. Wer also die Noten nicht gehörig nach ihrer Geltung eintheilt; wer mit unter falsch greift; wer Töne überhüpft, (verschluckt;) wer bey Pausen die Finger nicht von den Tasten abhebt; wer da stößt oder stark spielt, wo der Komponist ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben hat; wer die bezeichneten Manieren ganz wegläßt, oder an ihrer Stelle andere anbringt u. dgl. dessen Ausführung ist mehr oder weniger unrichtig. Daß aber zum guten Vortrage vor allen Dingen die richtige Ausführung erfordert wird, dies bedarf wohl keines weitern Beweises.

§. 402.

Ich merkte zwar §. 399. an, daß die Verdienste eines ausübenden Musikers nicht bloß im fertigen Spielen bestehen; indeß ist allerdings zum guten Vortrage ein gewisser bereits erlangter Grad der Fertigkeit, folglich zugleich eine gute Fingersetzung (§. 156. f.) erforderlich. Denn wie sollten zu langsam auf einander folgende, oder einzelne, oft zur Unzeit wiederholte, Töne diejenige Empfindung in dem Zuhörer erregen können, welche der Komponist in ein Tonstück gelegt hat? Würde die vortrefflichste Rede, von einem stotternden Menschen gehalten, ihre völlige Wirkung thun? — Und doch wäre hierbey das öftere Wiederholen einzelner Wörter dem Zusammenhange nicht so nachtheilig, als ein ähnlicher Fehler in der Musik. Kann man aber wohl, ohne einige bereits erlangte Fertigkeit, zusammenhängend spielen, oder ein Tonstück gut vortragen? Ich glaube die Nothwendigkeit dieser Forderung als erwiesen voraussetzen zu dürfen.

§. 403.

Daß Sicherheit im Takte ebenfalls ein zum guten Vortrage unentbehrliches Erforderniß sey, wird ohnedies Jeder einsehen; ich habe daher auch hierbey nicht nöthig, mich auf Beweise einzulassen. Sollte aber jemand von der Richtigkeit dieser Behauptung nicht überzeugt seyn, so dürfte er sich nur irgend ein ihm bekanntes Tonstück, besonders in etwas geschwinder Bewegung, mit Fehlern im Takte vorspielen lassen. — (Uebrigens beziehe ich mich in Ansehung des Taktes auf den ersten Abschnitt des zweyten Kapitels, insbesondere aber auf S. 90 — 102.)

§. 404.

Kenntnisse vom Generalbasse sind zum guten Vortrage nöthig, weil unter andern verschiedene Regeln von den Vorschlägen und Manieren, von der erforderlichen Stärke und Schwäche bey kon- oder dissonirenden Akkorden, von dem

dem Accentuiren gewisser Töne u. s. w. ohne diese Kenntnisse nicht befolgt werden können.*)

Unter den Werken, in welchen die Lehre vom Generalbasse vorgetragen wird, zeichnen sich besonders aus: C. P. E. Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, zweyter Theil; (enthält hauptsächlich in Hinsicht auf die Ausübung viel gutes;) Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse, drey Theile und ein Anhang; (etwas weitläuftig, aber größtentheils gründlich und lehrreich;) Kirnbergers Kunst des reinen Satzes in der Musik, erster Theil; vorzüglich aber: Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie von ebendemselben; (doch setzt dieses letztere Werk schon einige Vorkenntnisse vom Generalbasse voraus;) Knechts gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses ꝛc. nach Voglerschen Grundsätzen u. a. m. Ob meine, bereits zum zweytenmal aufgelegte, verbesserte und vermehrte Anweisung zum Generalbaßspielen empfohlen zu werden verdient, muß ich Andere entscheiden lassen.

§. 405.

Wer ein ihm unbekanntes und zum Theil unverständliches Gedicht lieset, der dürfte wohl schwerlich jede einzelne Stelle so deklamiren, daß dem Zuhörer von Geschmack nichts mehr dabey zu wünschen übrig bleiben sollte. Dies ist unstreitig auch bey dem Spielen eines Tonstückes der Fall. Denn nur erst alsdann, wenn der Spieler den Sinn eines Stückes kennt und gefaßt hat, wird er im Stande seyn, jede einzelne Stelle desselben vollkommen gut und mit dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen. Wer aber die seltene Gabe besitzt, auch bey einer ihm noch völlig unbekannten Komposition im voraus jedesmal durchgängig den richtigen Vortrag zu errathen, den möchte man fast darum beneiden. Selbst die größten Meister der Kunst behaupten einstimmig, es sey nur in sehr wenigen Fällen möglich, den Charakter eines unbekannten Tonstückes vollkommen gut, d. h. bis auf jede einzelne Schattirung darzustellen.

Zweyter Abschnitt.

Von der Deutlichkeit des Vortrages.

§. 406.

Die Deutlichkeit des Vortrages hängt vorzüglich ab: 1) von der mechanischen Ausführung selbst; 2) von dem Nachdrucke, welchen gewisse Töne erhalten; 3) von dem richtigen Interpunktiren des Spielers.

§. 407.

*) Nicht zu gedenken, daß sie selbst auf das fertigere Spielen vom Blatte oder auf das sogenannte Notenlesen einen großen Einfluß haben.

§. 407.

Zur mechanischen Deutlichkeit wird erfordert, daß man auch bey der geschwindesten Passage, so wie bey den wesentlichen und willkührlichen Manieren ꝛc. jeden stark oder schwach angegebenen Ton bestimmt und vernehmlich hören könne. Undeutlich spielen also diejenigen, welche entweder gewisse Töne ganz weglassen, (verschlucken, überhüpfen,) oder sie wenigstens nicht voll und gehörig von einander abgesondert (nicht rund) hervor bringen. Durch einen allzu starken oder zu schwachen Anschlag der Tasten kann der Vortrag ebenfalls undeutlich werden. Dies ist auch der Fall, wenn man die Töne allzu kurz stößt, oder die Finger zu lange auf den Tasten stehen läßt.

§. 408.

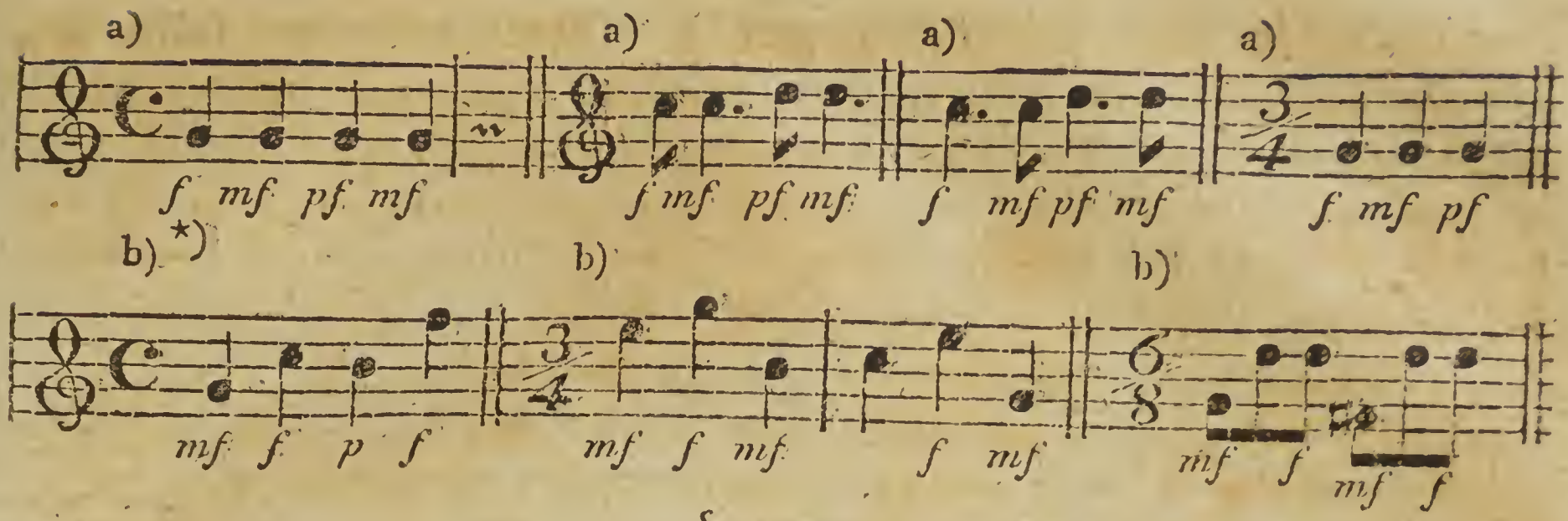
Wer ein Gedicht ꝛc. gut deklamiren will, der muß auf gewisse Worte oder Silben einen merklichen Nachdruck (Accent) legen. Eben so hat auch der ausübende Musiker gewisse Töne mehr oder weniger zu accentuiren. Hierbey entsteht nun die Frage: Welches sind die Töne, die einen besondern Nachdruck erhalten müssen? Alle möchten sie wohl schwerlich zu bestimmen seyn; vorzüglich gehören aber hierzu: 1) die Töne, welche auf einen guten Takttheil oder auf wichtigere Taktglieder fallen; 2) die Anfangstöne eines Ab- und Einschnittes. Außer diesen müssen 3) noch verschiedene, §. 412. näher zu bestimmende, Töne accentuirt werden.

§. 409.

Was man unter guten und schlechten Takttheilen ꝛc. versteht, ist S. 81. f. erklärt worden. Hier bemerke ich nur noch, daß nicht alle Töne auf einem guten Takttheile in gleichem Grade accentuirt werden dürfen. Denn um das Taktgefühl zu unterhalten, oder um die jedesmalige Taktart bemerkbar zu machen ꝛc. müssen die Töne, welche in der ersten und wichtigsten Zeit des Taktes eintreten, mehr Nachdruck bekommen, als diejenigen, die nur auf den zweyten guten Takttheil fallen.*) Folglich hat man die in den nachstehenden Beyspielen a) vorgeschriebenen Töne, ohne Rücksicht ihrer längern oder kürzern Dauer, ungefähr in dem angezeigten Grade der Stärke vorzutragen, so lange nämlich nicht das Gegentheil ausdrücklich verlangt worden ist, wie in den Beyspielen b). Auch kann in gewissen Fällen aus andern Gründen eine Ausnahme von dieser Regel nöthig werden.

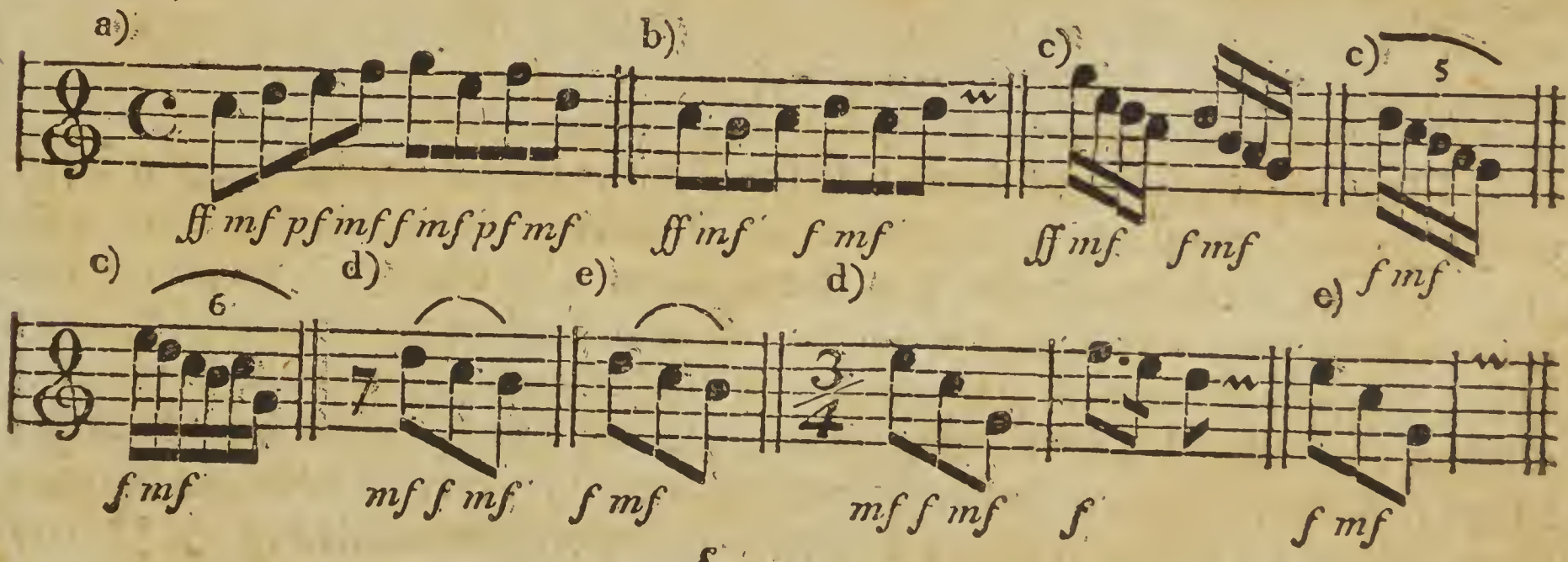
a)

*) Mehr als zwey gute Takttheile giebt es in keiner einfachen Taktart. Denn wenn der wirkliche Viervierteltakt aus vier Takttheilen besteht, so sind doch nur zwey davon gut, die übrigen beyden aber schlecht.



§. 410.

Von den guten Taktgliedern gilt — wiewohl meistentheils in einem noch unmerklichern Grade — eben das, was in dem vorhergehenden Paragraphen über das Accentuiren der guten Takttheile angemerkt worden ist. Sonach muß man in den folgenden Beyspielen nicht nur jedes gute Taktglied a), sondern auch jeden ersten Ton einer Triole b) oder irgend einer andern Figur c), ein wenig, aber — einige besondere Fälle abgerechnet — kaum merklich stärker vortragen, als die übrigen Töne, wie dies das beygefügte f und mf anzeigt. (Vergl. mit der Note zu §. 409.) Vorzüglich hat man bey d) den durch die mittlere Note bezeichneten Ton c, welcher auf ein gutes Taktglied fällt, verhältnißmäßig stark anzugeben, weil außerdem diese Figur wie eine Triole klingen würde e).



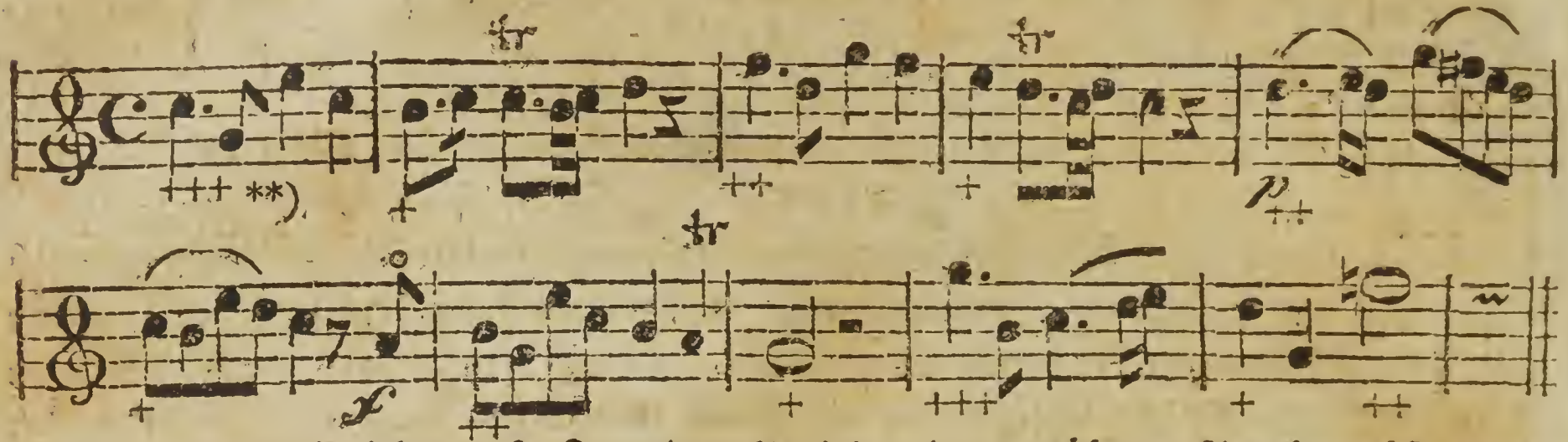
§. 411.

Ins besondere muß jeder Anfangston einer musikalischen Periode **) noch merklicher accentuirt werden, als ein solcher Ton, welcher auf einem ge-

*) Nicht völlig und unausgesetzt in einem so merklich verschiedenen Grade; denn dadurch würde eine zu auffallende (fehlerhafte) Ungleichheit entstehen.

**) Hierunter verstehe ich für jetzt, der Kürze wegen, nicht nur die eigentlichen Perioden selbst, sondern auch die kleinern Theile oder Sätze, (Glieder,) in welche etwa eine Periode zerfällt. Mehr hiervon §. 422.

gewöhnlichen guten Takttheile eintritt.*) Genau genommen sollten selbst diese Anfangstöne mehr oder weniger Nachdruck erhalten, je nachdem sich mit ihnen ein größerer oder kleinerer Theil des Ganzen anfängt; d. h. nach einem völligen Tonschlusse sollte der Anfangston billig mehr markirt werden, als nach einer halben Kadenz, oder bloß nach einem Einschnitte u. s. w. wie ich dies in dem folgenden kurzen Beyspiele angedeutet habe.



So nothwendig jeder erste Ton einer Periode, der erwähnten Regel gemäß, einen Nachdruck erhalten muß; so nöthig ist dabey die Einschränkung, daß man nur die Anfangstöne, welche auf gute Takttheile fallen, merklich zu accentuiren hat. Das mit o bezeichnete a, im sechsten Takte, darf daher doch nicht völlig so stark angegeben werden, als das darauf folgende h; obgleich diese Stelle im Ganzen genommen stärker vorgetragen werden soll, als die vorhergehende. Eine Erinnerung, die ich hierbey deswegen für nöthig hielt, weil man nur allzu oft einen mit forte bezeichneten bloß durchgehenden ꝛc. Anfangston eben so stark vortragen hört, als einen solchen, der auf den guten Takttheil fällt.

§. 412.

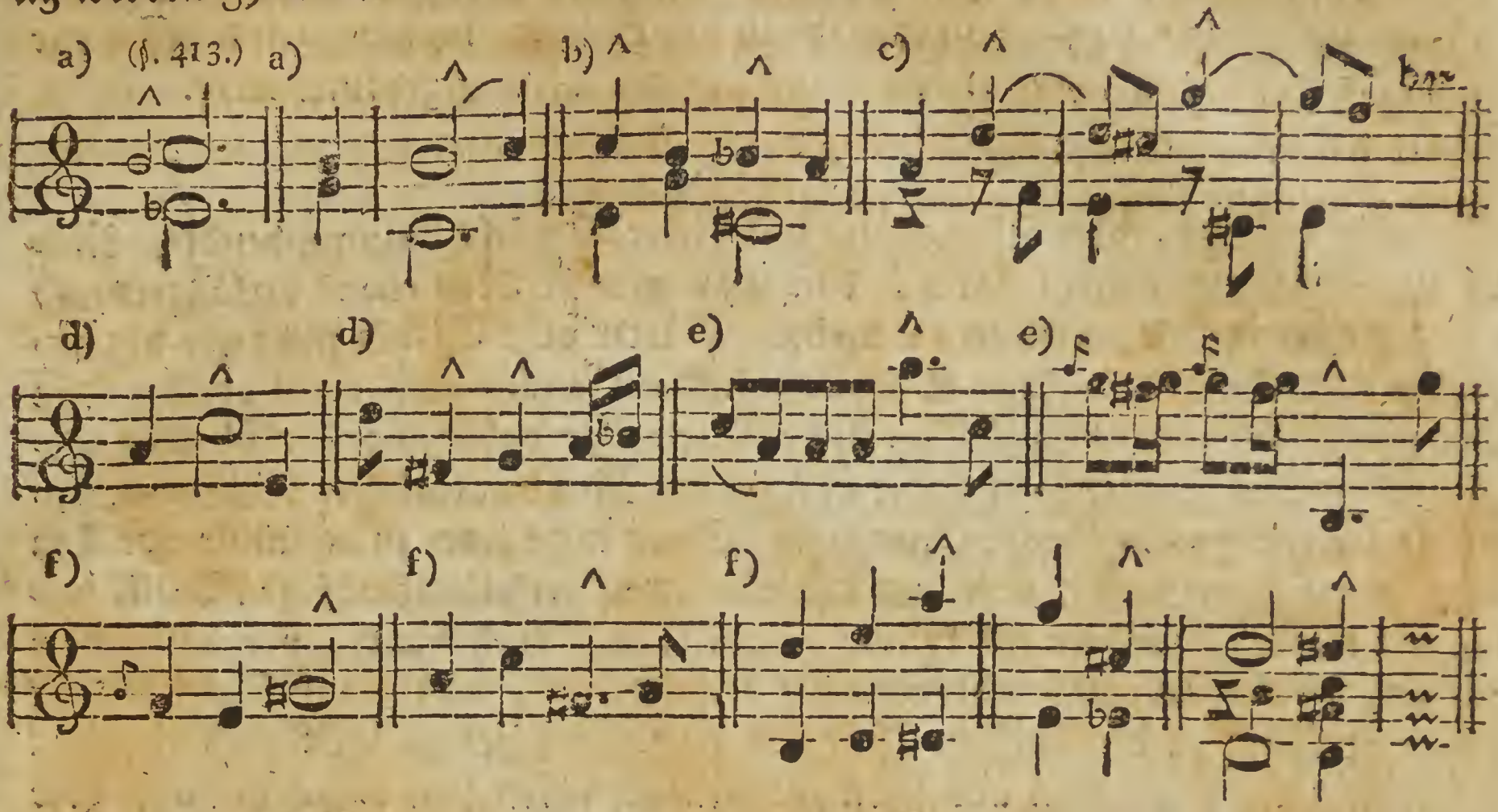
Noch giebt es verschiedene einzelne Töne, welche wenigstens zum Theil auch ohne ein beygefügtes Kennzeichen mit Nachdruck vorgetragen werden müssen. Hierzu gehören, außer den Vorschlägen a), (§. 259.) vorzüglich diejenigen Töne, die sich zu dem Basse ꝛc. wie eine Dissonanz verhalten b), oder durch welche (vermittelst einer Bindung) dissonirende Intervalle vorbereitet werden c); ferner die synkopirten Noten d); die Töne, welche sich durch ihre Länge, Höhe, Tiefe ꝛc. merklich auszeichnen e), oder die nicht zur diatonischen Tonleiter desjenigen Tones gehören, worin die Modulation ist f);***) so auch

*) „Diejenigen, die dieses nicht beobachten, (heißt es in Sulzers allg. Theorie unter Vortrag,) sondern in allen Stücken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquiren, verderben das ganze Stück; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden „sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist."

**) Durch die größere oder kleinere Anzahl der beygefügten Kreuze (+) unter den Noten bezeichne ich einen verhältnißmäßig größern oder kleinern Grad der anzuwendenden Stärke.

***) Doch sind die kurzen, bloß durchgehenden, Töne von dieser Art größtentheils hiervon ausgenommen.

auch solche Töne, welche durch die dabey zum Grunde liegende Harmonie wichtig werden g) u. a. m.



Aus welchen Gründen man die Dissonanzen stärker vorzutragen hat, als die konsonirenden Intervalle, soll weiter unten (§. 431.) erklärt werden. Daß die durch synkopirte Noten bezeichneten Töne sogleich anfangs, folglich auf dem schlechten Takttheile oder Gliede ꝛc. stark angegeben werden müssen, ist schon Seite 97. erinnert worden. Man bedient sich solcher synkopirten Noten unter andern theils der nöthigen Mannigfaltigkeit wegen, theils und vorzüglich aber, um durch das Verlegen der Accente auf andere Takttheile oder Glieder gewissermaßen eine Art von beabsichtigter Störung im Takte zu bewirken. Dieser Endzweck würde nicht erreicht werden, wenn man die erste Hälfte der erwähnten Töne schwach vortrüge, und auf die zweyte Hälfte derselben einen merklichen Nachdruck legte.

§. 413.

Da es noch verschiedene andere zu accentuirende Töne giebt, welche schwerlich alle zu bestimmen seyn möchten; da überdies wohl nicht jeder Klavierspieler die in dem vorhergehenden Paragraphen enthaltenen Regeln allezeit gehörig anwenden, und die zu accentuirenden Töne von selbst errathen dürfte: so wählte ich schon in meinen leichten und kleinen Sonaten, zum Andeuten eines solchen Nachdruckes oder Accentes, dieses Zeichen ^. Denn ich halte dafür, man könne das Accentuiren der Töne eben so wenig, als die Anwendung des forte und piano oder irgend einer wesentlichen Manier, der Einsicht und Willkühr eines jeden Ausführers überlassen. Auch gebrauchten seit dem verschiedene Komponisten ebenfalls das nämliche Zeichen, um dadurch die zu ac-

centuirenden Töne kenntbar zu machen. Das rf. u. dgl. scheint mir hierzu nicht so bequem zu seyn, und bezeichnet auch bey einer übrigens schwach vorzutragenden Stelle schon einen zu großen Grad der Stärke; da hingegen durch ∧ nur ein verhältnißmäßig stärkerer Vortrag einzelner Töne angedeutet wird.

§. 414.

Ein anderes, aber seltener und mit vieler Vorsicht anzuwendendes, Mittel zu accentuiren besteht darin, daß man gewisse Töne etwas verlängert, so wie der Redner die wichtigern einzelnen Wörter oder Silben nicht nur vermittelst einer Verstärkung der Stimme, sondern auch durch einen verlängerten Ton derselben, oder durch ein merkliches Verweilen dabey, vor den übrigen auszeichnet. Das Verlängern findet aber in der Musik natürlicher Weise nur unter verschiedenen Einschränkungen statt. Denn nicht jeder zu accentuirende Ton kann in gleichem Grade, oder um den nämlichen verhältnißmäßigen Theil, verlängert werden, sondern es kommt hierbey, wie mich dünkt, vorzüglich darauf an, ob ein Ton mehr oder weniger bedeutend ist, und wie er sich in Absicht auf seine Länge zu den übrigen Tönen verhält. Außerdem wird auch diese Art der Accentuation zuweilen aus harmonischen Gründen sehr eingeschränkt, oder wohl ganz unzulässig.

§. 415.

Daß man einen sehr wichtigen Ton merklicher verlängern dürfe, als einen weniger bedeutenden, brauche ich nicht erst zu beweisen; denn dies sieht ohnehin Jeder von selbst ein. Es fragt sich also bloß: Welches sind die wichtigern Töne? und um wie viel darf man sie verlängern?

Verschiedene zu accentuirende Töne habe ich §. 409 — 412. kenntlich zu machen gesucht. Und eben diese sind es größtentheils, die man den Umständen gemäß mehr oder weniger verlängern kann. Bey welchen Tönen etwa noch außerdem das Accentuiren durch eine Verlängerung statt findet, muß der Spieler selbst fühlen und beurtheilen lernen. Denn es ist unmöglich, jeden einzelnen Fall von dieser Art aufzuzählen.

§. 416.

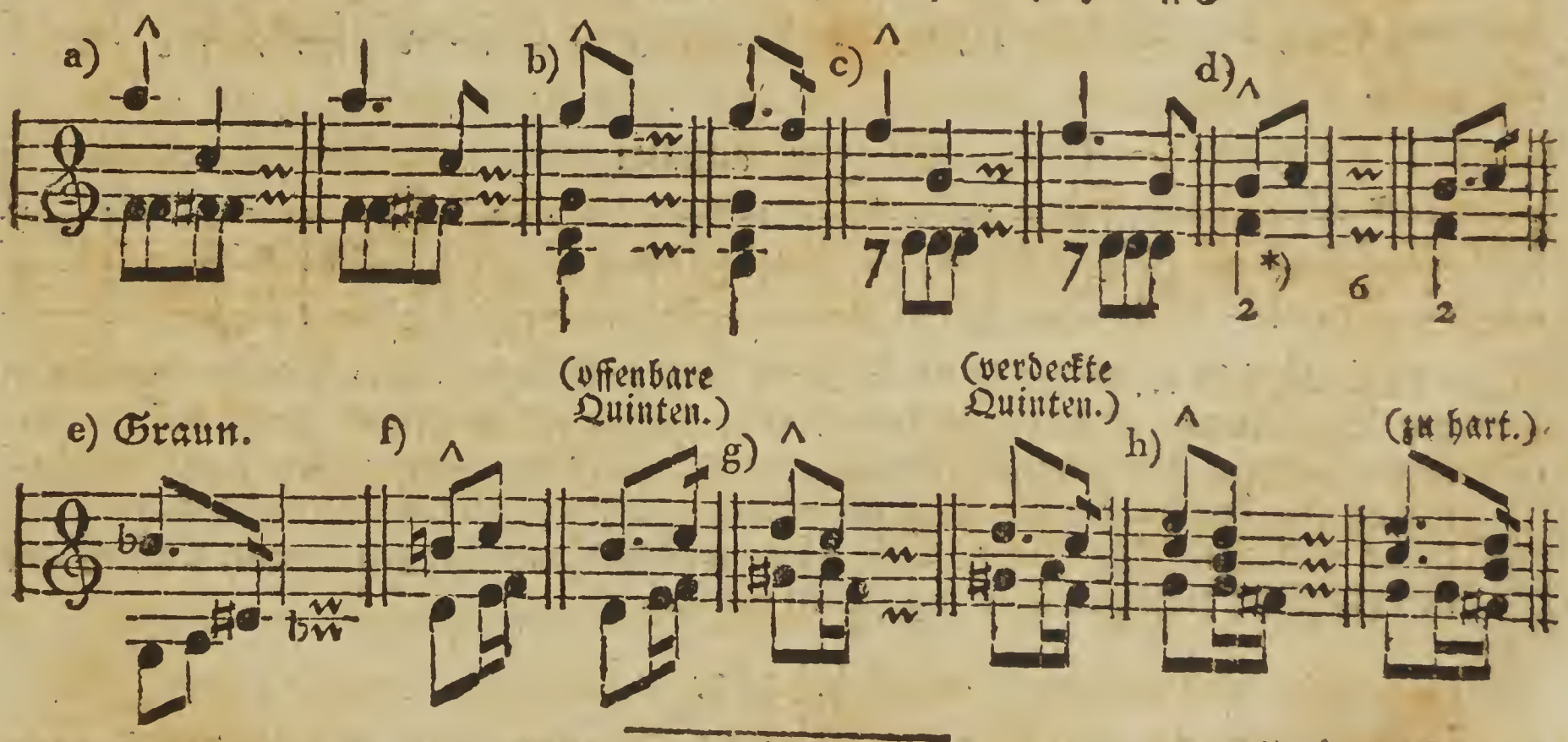
Um wie viel ein zu accentuirender Ton verlängert werden darf, dies hängt zum Theil von zufälligen Umständen ab, und läßt sich daher im Allgemeinen ebenfalls nicht genau bestimmen. Ich glaube jedoch, daß man ihn höchstens nur um die Hälfte über seine eigentliche Dauer verlängern könne. Oft braucht die Verlängerung kaum merklich zu seyn, wenn z. B. der vorgeschrie-

bene

bene Ton schon durch ein zufälliges Versetzungszeichen, durch eine bedeutende Harmonie, durch ausgezeichnete Höhe u. dgl. wichtig wird. Weil der folgende Ton so viel von seiner Geltung verliert, als der accentuirte davon erhält, so fällt das Verlängern ganz weg, wenn nach einem solchen (außerdem zu accentuirenden) Tone kurze Noten folgen. Denn diesen Letztern kann man nichts, oder doch nicht so viel von ihrer Geltung entziehen, als zu dem gedachten Accentuiren erforderlich wäre. Ueberdies accentuirt sich auch ein ohnehin schon längerer Ton von selbst.

§. 417.

Wenn ich §. 414. anmerkte, daß zuweilen aus harmonischen Gründen das Accentuiren durch die Verlängerung sehr eingeschränkt, oder wohl gar unzulässig werden könne, so heißt das: Man darf den vorgeschriebenen Ton wenig oder gar nicht verlängern, wenn dadurch Fehler gegen den reinen Satz entstehen würden. Vermittelst einiger vorausgesetzten Kenntnisse vom Generalbasse ꝛc. sind die Fälle leicht zu unterscheiden, wo das Verlängern statt findet, oder nicht. Ich will daher zur Erläuterung hier nur einige Beyspiele von entgegengesetzter Art einrücken. Bey a) b) c) und d) kann man die mit ∧ bezeichneten Noten, ohne Nachtheil des reinen Satzes, um die Hälfte ihrer Geltung verlängern; aber in den Beyspielen f) g) und h) wäre diese Verlängerung, aus den darüber angezeigten Ursachen, nicht zulässig.



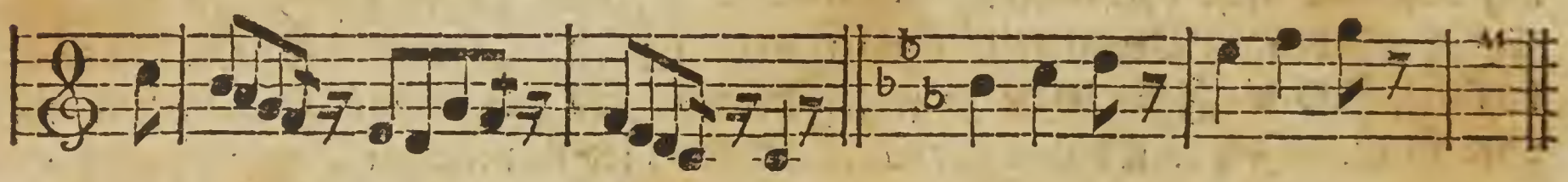
*) Bey dieser, in Recitativen sehr gewöhnlichen, Endigungsformel wird durch die Verlängerung in Absicht auf die Harmonie sogar gewonnen. Dagegen dürften in dem, aus Grauns Tod Jesu (Partitur, S. 46.) entlehnten Beyspiele e) gewisse Harmoniker die von dem gedachten Komponisten selbst vorgeschriebene Verlängerung, besonders in langsamer Bewegung ꝛc. vielleicht anstößig finden, weil dadurch das b in der Oberstimme zu einer None wird, die hernach nicht schulgerecht in das a aufgelöst worden ist.

§. 418.

So wie die Worte: Er verlor das Leben nicht nur sein Vermögen ꝛc. einen ganz verschiedenen Sinn erhalten, je nachdem man so interpunktirt: Er verlor das Leben; nicht nur sein Vermögen ꝛc. oder so: Er verlor das Leben nicht; nur sein Vermögen ꝛc. eben so verhält sich dies unter veränderten Umständen in der Musik.

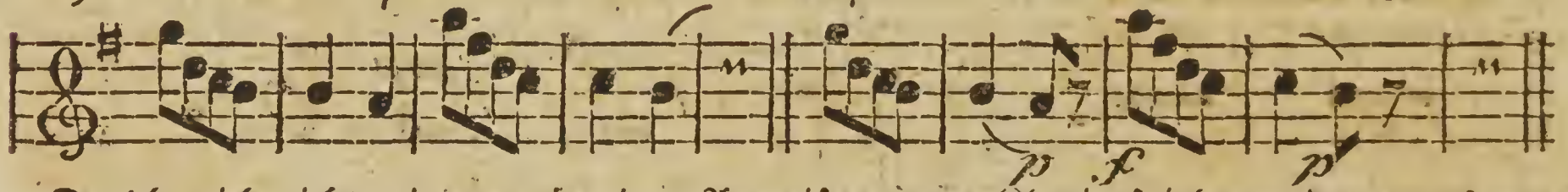
Wenn also der Klavierspieler, außer bey dem Ende eines musikalischen Sinnes, die Töne nicht gehörig mit einander verbindet, sondern unzeitige Trennungen anbringt:*) so begeht er eben den Fehler, welchen ein Redner begienge, wenn er mitten im Worte einhielte und Athem holte. Diese fehlerhaften Trennungen habe ich in den folgenden Beyspielen durch Pausen angedeutet.

a) b)



So zweckwidrig es hingegen seyn würde, wenn man bey dem Lesen da, wo ein Redetheil geendigt ist, ununterbrochen weiter läse: eben so fehlerhaft ist es, wenn der Musiker bey einer Ruhestelle zusammenhängend und gleichsam in Einem Athem weiter spielt. Folglich wäre der in dem nachstehenden Beyspiele c) durch den Bogen bezeichnete Vortrag in dieser Hinsicht, d. h. logisch unrichtig.

c) anstatt:



Da ich mich nicht erinnere, in einer Anweisung zum Klavierspielen weder etwas von der Abtheilung eines Tonstückes in Perioden ꝛc. gelesen, noch einige daraus fließende Regeln des Vortrages angezeigt gefunden zu haben: so will ich mich auf diesen, für den praktischen Musiker so wichtigen, Gegenstand hier etwas ausführlicher einlassen; überzeugt, daß die folgenden Bemerkungen einigen Einfluß auf den (logisch) richtigen Vortrag haben können.

§. 419.

Vorzüglich kömmt es hierbey auf die Beantwortung der beyden Fragen an: 1) Wie kann man einen musikalischen Sinn gehörig zusammenhängend vor-

*) Folglich sind hierunter die Töne, welche der Komponist aus andern Ursachen kurz abgestoßen oder von einander abgesondert haben will, nicht zu verstehen.

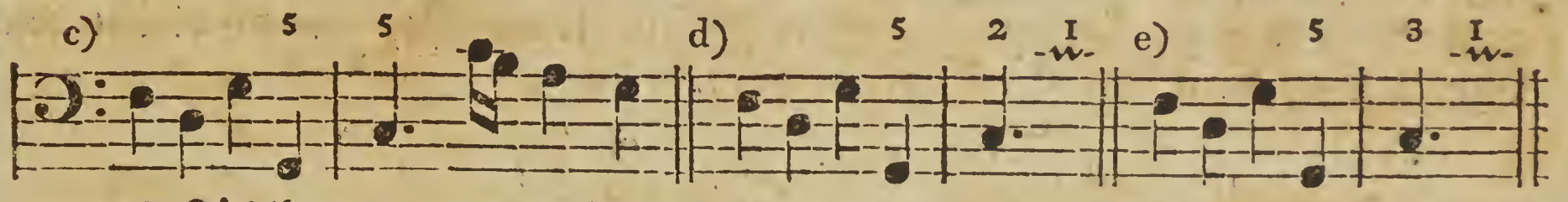
vortragen, und zwey Perioden (oder nur Glieder derselben) ohne Verletzung des Taktes von einander absondern? 2) Woran erkennt man die in einem Tonstücke befindlichen Ruhestellen?

§. 420.

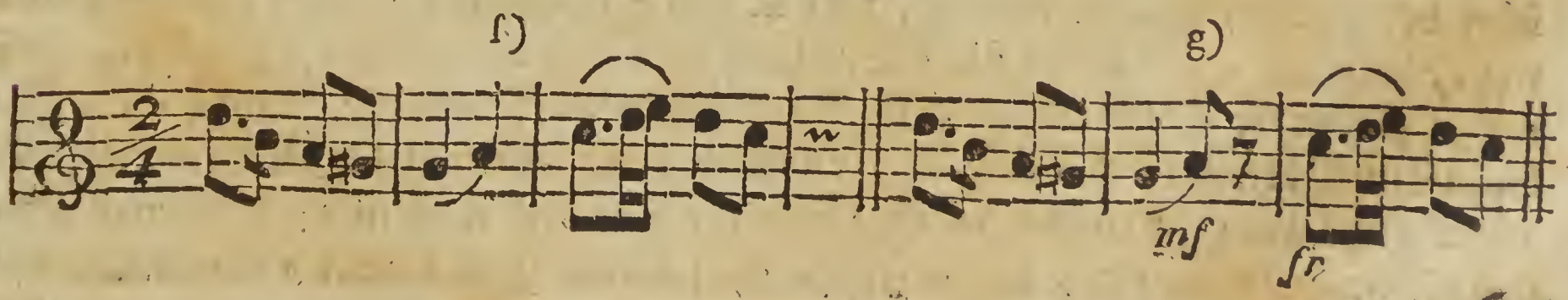
Die anzuwendenden Mittel, einen musikalischen Gedanken zusammenhängend vorzutragen, und zwey Perioden ꝛc. gehörig von einander abzusondern, sind folgende:

1) Einen noch nicht geendigten Sinn darf man nie durch unzeitiges Abheben der Finger von den Tasten (oder durch Pausen) trennen; folglich müssen die §. 418. eingerückten beyden ersten Beyspiele so ununterbrochen vorgetragen werden, wie hier.

Auch im Basse muß man solche unzeitige Trennungen möglichst zu vermeiden suchen; daher wäre die Fingersetzung in dem folgenden Beyspiele c) nicht gut. Ungleich besser ist in dieser Hinsicht die Applikatur bey d) und e). Denn durch das Fortsetzen des fünften Fingers entsteht doch immer eine kleine Lücke, welche zwischen dem G und c, genau genommen, nicht statt findet; da hingegen das erste c des zweyten Taktes füglicher von dem folgenden c getrennt werden kann. Diese Bemerkung — so subtil sie vielleicht Manchem zu seyn scheinen mag — ist um so viel nöthiger, da sehr häufig dagegen gefehlt wird. Ueberhaupt vernachlässigt man gewöhnlich auch in so fern die linke Hand weit mehr, als die Rechte.

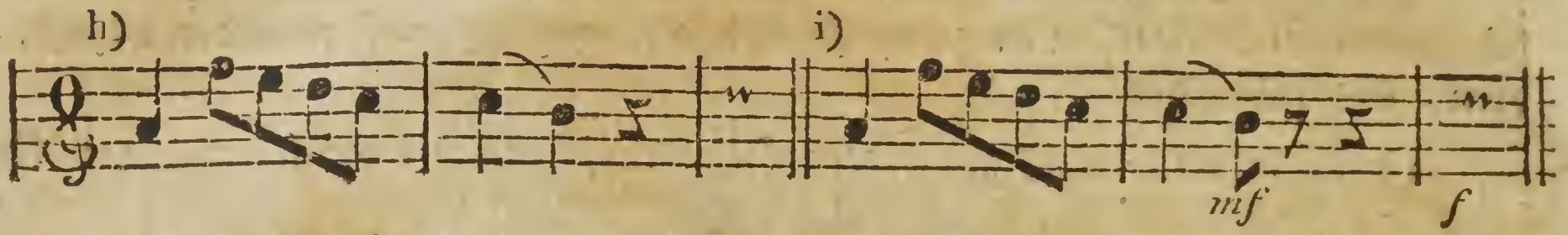


2) Fühlbarer wird der Schluß oder das Ende einer Periode, wenn man bey dem letzten Tone derselben den Finger sanft von der Taste abhebt, und den ersten Ton der folgenden Periode wieder etwas stärker angiebt. Folglich entsteht durch das erwähnte Abheben eine kleine Pause, welche in die Zeit der jedesmaligen letzten Note (der Periode) fällt, wie bey g).



Hat

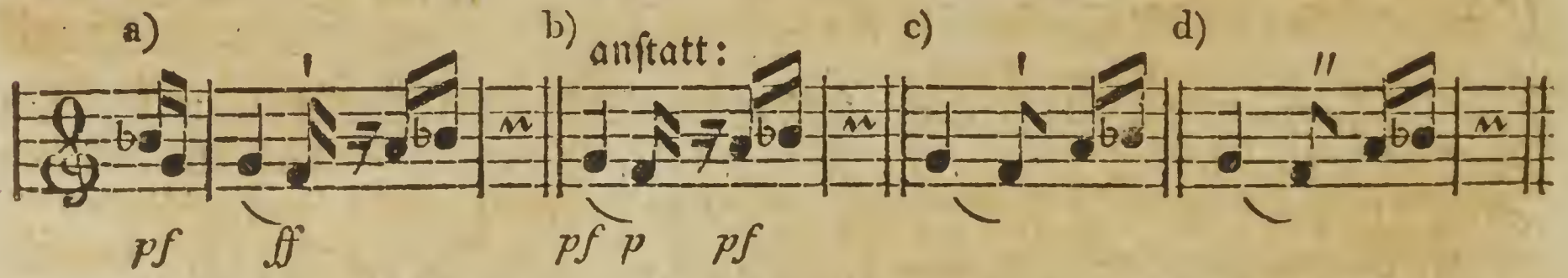
Hat aber der Komponist nach der letzten Note einer Periode ꝛc. selbst eine Pause vorgeschrieben, wie hier bey h), so muß der Finger alsdann ohnedies abgehoben werden. Jedoch giebt man auch in diesem Falle den letzten Ton gewöhnlich etwas kürzer an, als es die eigentliche Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert; ungefähr so, wie in dem Beyspiele i).



Bey einem sehr feinen Vortrage muß man, in Ansehung des gedachten Abhebens der Finger, sogar darauf Rücksicht nehmen, ob mit der jedesmaligen letzten Note ein größerer oder nur ein kleinerer musikalischer Ruhepunkt eintritt; ob beyde Perioden ꝛc. dem Inhalte nach übereinstimmend oder merklich verschieden sind, und ob sie folglich mehr oder weniger Beziehung auf einander haben. Man hebt nämlich bey einem völligen Tonschlusse den Finger früher von der Taste ab, als da, wo der Komponist nur einen halben Tonschluß ꝛc. angebracht hat. Folgt nach einer feurigen lebhaften Stelle eine von entgegengesetztem Inhalte, so müssen beyde merklicher getrennt werden, als wenn sie einerley Charakter haben u. s. w. Indeß wären Verstöße gegen diesen feinern Vortrag wohl noch zu verzeihen, wenn nur übrigens nicht die, zur logisch richtigen Darstellung eines Tonstückes so nöthige Absonderung der Perioden auch sogar von geübtern Spielern öfter ganz unterlassen würde.

§. 421.

So nöthig das Abheben des Fingers bey dem letzten Tone einer Periode ist, so fehlerhaft wird hingegen der Vortrag, wenn man einen solchen kurz anzugebenden Ton mit einer gewissen Heftigkeit abstößt, wie ich dies in dem Beyspiele a) durch das ff angedeutet habe.



Besonders hört man diesen fehlerhaften Vortrag öfter alsdann, wenn über der Endigungsnote einer Periode ꝛc. das gewöhnliche Zeichen des Abstoßens steht, wie bey c). Denn viele Spieler haben den unrichtigen Grundsatz, daß ein zu stoßender Ton vorzüglich stark angegeben werden müsse. Um diesem fehlerhaften Vortrage, wo möglich, vorzubeugen, und zugleich die kleinern, weniger fühlbaren, Einschnitte anzudeuten, habe ich mich in verschiedenen meiner Kompositionen eines neuen Zeichens, nämlich zwey kleiner schrägen Striche

be-

bedient, wie oben bey d). Dieses Zeichen nannte ich sonst schlechthin den Einschnitt; allein schicklicher dürfte es wohl das Trennungszeichen heißen.*) Hoffentlich werden bald mehrere Komponisten, wenigstens in den Tonstücken für Anfänger, die Einschnitte bezeichnen, wenn ihnen anders an dem logisch richtigen Vortrage ihrer Arbeiten gelegen ist. Denn man sage noch so viel von eigenem Gefühle: der angehende Musiker (vielleicht selbst mancher Lehrer) hat es nun einmal nicht.**) Man muß ihn daher bey jeder Gelegenheit auf alles zum richtigen und guten Vortrage erforderliche aufmerksam machen, und dem Schwächern, so viel als möglich, zu Hülfe kommen. An dem Zeichen liegt zwar wenig, nur vergesse man bey dem Unterrichten nicht die Sache selbst.

Wenn das Abheben des Fingers bey der letzten Note einer Periode nicht fehlerhaft, sondern sogar nothwendig ist, so folgt daraus, daß man sich hierbey nach Erforderniß der Umstände eine oder die andere Freyheit in Ansehung der Fingersetzung erlauben darf. Es ist daher in solchen Fällen nicht unrecht, mit Einem Finger unmittelbar nach einander zwey Tasten anzuschlagen u. s. w. (§. 162.)

§. 422.

Ehe ich die §. 419. aufgeworfene zweyte Frage beantworte, muß ich einige allgemeine Bemerkungen voraus schicken, wodurch das Folgende verständlicher werden wird.

Ich habe schon oben gesagt, daß ein ganzes Tonstück füglich mit einer Rede verglichen werden könne. Denn so wie diese in größere und kleinere Theile oder Glieder zerfällt, eben so verhält es sich in der Musik. Ein ganzer **Theil**, (**Hauptabschnitt**) eines größern Tonstückes ist ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile versteht. Eine musikalische **Periode**, (ein **Abschnitt**,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde eben das seyn, was in der Rede eine **Periode** heißt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden abgesondert wird, nämlich ein bis zu einer gewissen Länge erweiterter Satz, welcher einen vollständigen Sinn enthält.***) Ein **halber Tonschluß** oder auch

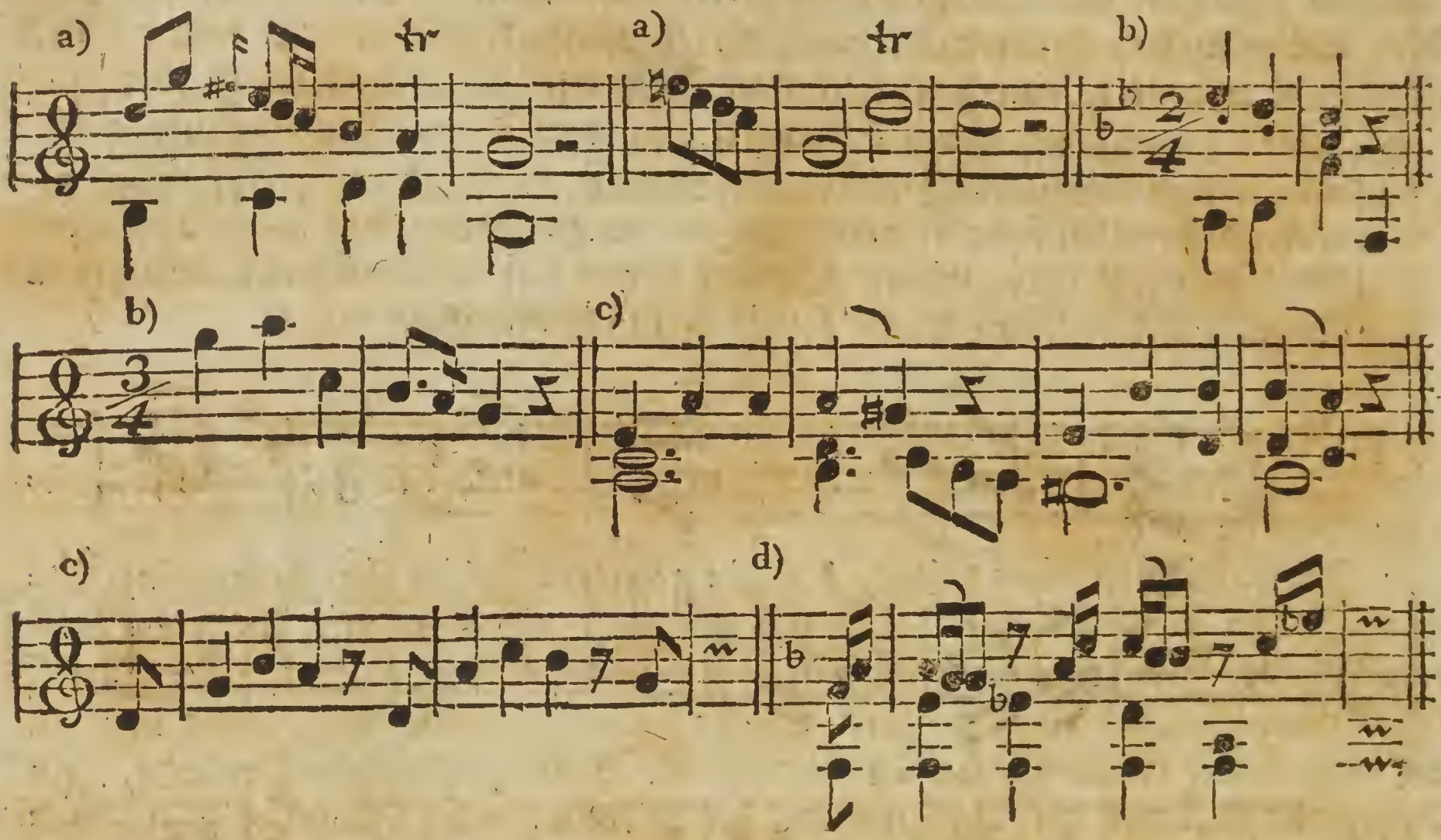
*) Denn außer daß dadurch dem Auge nicht immer nur Einschnitte, sondern auch größere musikalische Ruhepunkte bemerkbar gemacht werden sollen, hatte ich noch überdies dem Zeichen die Benennung des dadurch Bezeichneten, oder der Sache selbst gegeben. —

**) Wer die Bezeichnung der Einschnitte unnöthig finden sollte, den dürfte man nur fragen, warum die Interpunktion in der Sprache eingeführt worden sey, und sogar in Büchern, bloß für Gelehrte bestimmt, beybehalten werde? Zur leichtern Verständlichkeit trägt das Interpunktiren doch unleugbar viel bey; und zuweilen kann dadurch bekanntlich eine Zweydeutigkeit oder wohl ein wirkliches Mißverständniß verhütet werden. (Vergl. mit §. 418.) Wer aber in der Musik keines solchen Trennungszeichens bedarf, der bedenke, daß ein Tonstück nicht bloß für ihn allein komponirt wurde.

***) So wie aber eine Periode in der Rede gemeiniglich nicht bloß einen Hauptbegriff, sondern auch Nebensätze zu enthalten pflegt, die wieder in kleinere Redetheile zerfallen, eben so besteht auch eine musikalische Periode gewöhnlich aus mehreren mit einander verbundenen größern oder kleinern Nebensätzen.

auch ein musikalischer Rhythmus kann mit den kleinern Redetheilen, deren Ende man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden. Der Einschnitt, als das kleinste Glied, wäre alsdann das, was in der Rede nur durch ein Komma (,) von dem Folgenden unterschieden wird. Wollte man hierzu die Cäsur noch besonders rechnen, so müßte man sie etwa mit der Cäsur eines Verses vergleichen. (Sulzers allg. Theorie, unter Einschnitt.)

Hier sind Beyspiele von jeder Art der erwähnten Ruhestellen.



In den Beyspielen a) ist der Schluß einer ganzen Periode, oder ein förmlicher Tonschluß (eine Kadenz, §. 386.) ausgedruckt; die Beyspiele b) enthalten das Ende eines Rhythmus, d. h. es tritt bey dem zweyten Takte ein so genannter halber Tonschluß ein; (S. 347.) bey c) sind nur Einschnitte angebracht, und die Pausen bey d), welche keine eigentliche Ruhe verstatten, mögen für Cäsuren gelten.*)

Eine

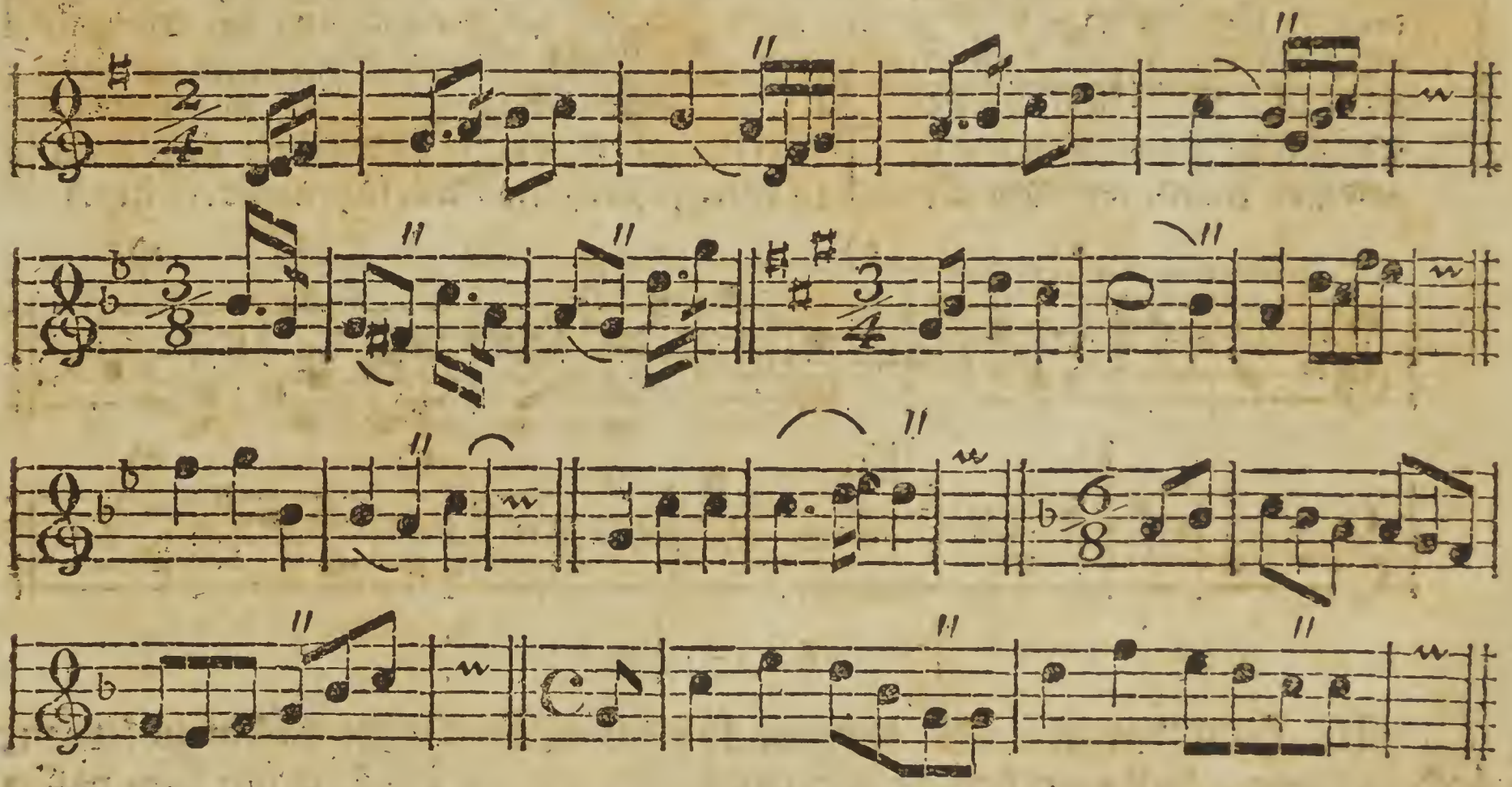
*) Die Cäsuren sind, wie schon die Benennung sagt, im Grunde nichts anders, als (kleinere) Einschnitte. Verschiedene Tonlehrer nennen sogar alle die Ruhestellen, welche nicht eigentliche Tonschlüsse sind, schlechthin Einschnitte. (Scheibe, über die musikalische Composition, Seite 248. f.) Kirnberger nimmt zuweilen die Wörter Rhythmus und Einschnitt für gleichbedeutend an. (Die Kunst des reinen Satzes, zweyt. Theil, erst. Abtheilung, S. 138.) Marpurg benennt „die kleinsten Ruhepunkte mit einem allgemeinen Namen Absätze. „Die Art, wie eine Cadenz oder ein Absatz in Absicht auf den letzten Takttheil gemacht wird, „heißt ein Einschnitt oder eine Cäsur." (Kritische Briefe über die Tonkunst, zweyt. Band, S. 4.) Ebenderselbe schreibt im Handbuche ꝛc. S. 219: „Das Wort Cäsur bedeutet in

„weit-

Eine nähere Erklärung, wo z. B. diese Ruhestellen anzubringen sind, was die dabey zum Grunde liegende Harmonie zur Bewirkung derselben beyträgt u. s. f. gehört mehr in eine Anweisung zur Komposition, als in dieses für den bloß praktischen Musiker bestimmte Lehrbuch.

§. 423.

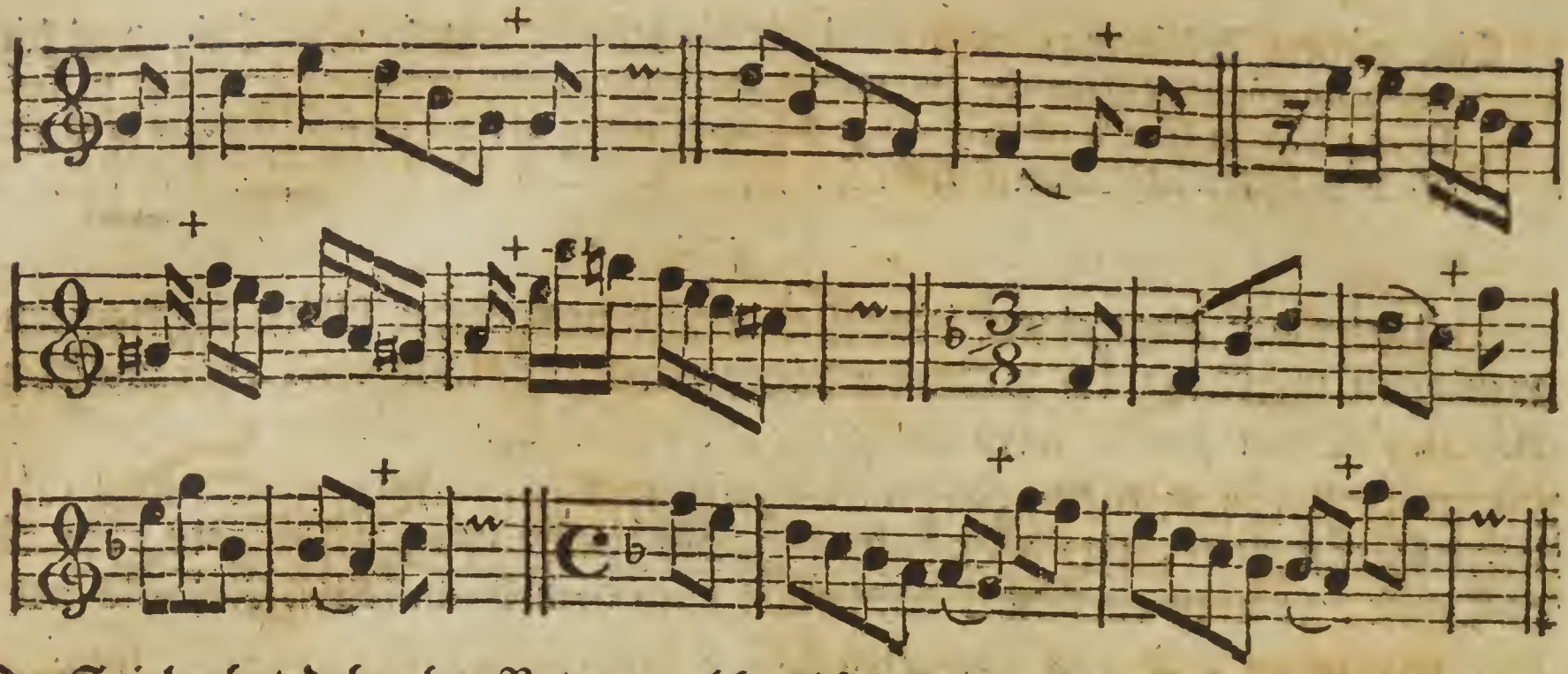
Unter den angezeigten Ruhestellen sind natürlicher Weise die kleinern am wenigsten merklich; ich will mich daher vorzüglich über diese umständlicher erklären. Denn gewiß wird derjenige, welcher einen bloßen Einschnitt fühlt, die größern Ruhestellen um so viel eher bemerken. Folgt nach einem musikalischen Einschnitte, wie §. 422. in den Beyspielen c), eine längere oder kürzere Pause, so muß ein solcher Einschnitt auch dem stumpfesten Gefühle merklich werden; daher wären in ähnlichen Fällen mehrere Merkmale überflüssig. Aber ungleich größere Aufmerksamkeit und ein weit feineres Gefühl wird erfordert, den Einschnitt sogleich zu bemerken, wenn er auf eine (besonders etwas kurze) Note fällt, nach welcher keine Pause folgt, wie in diesen Beyspielen.



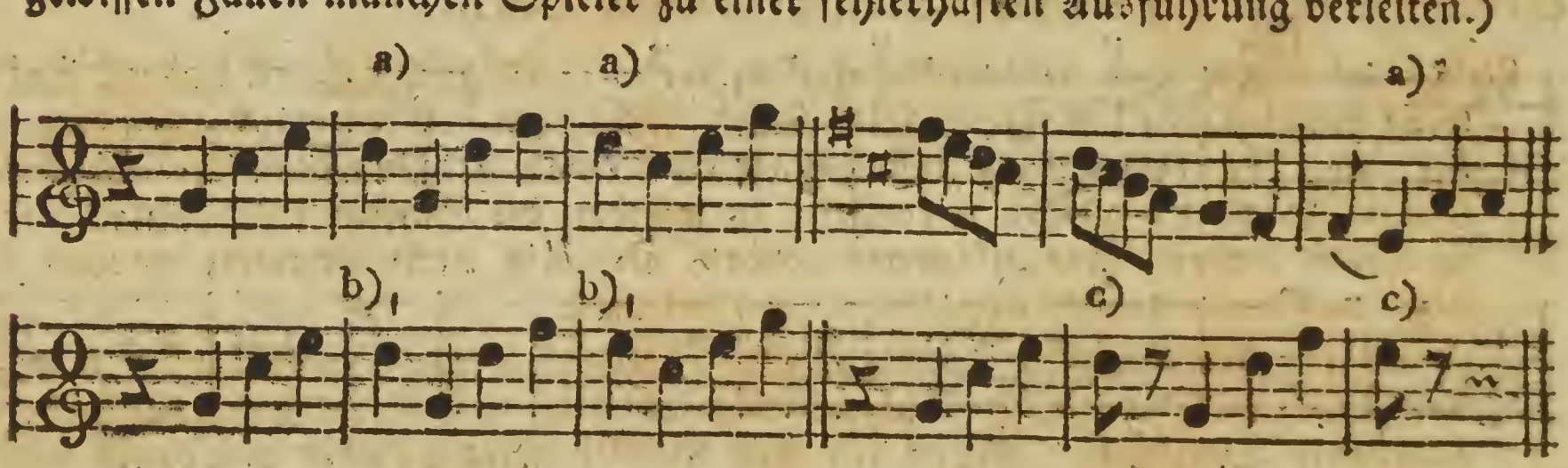
Sorgfältigere Tonsetzer machen die Einschnitte bey kleinern Notengattungen dadurch kenntlich, daß sie diejenige Note, auf welche der Einschnitt fällt, von den darauf folgenden Noten absondern, wie in den nachstehenden Beyspielen bey +; da sonst solche Notengattungen bekanntlich vermittelst der Haken mit einander verbunden werden.

Der

„weitläuftigem Verstande einen jeden Ruhepunkt im Gesange; in engem Verstande aber die „Art, wie dieser Ruhepunkt in Ansehung der Tactordnung vollzogen wird." Man sieht hieraus, daß die Tonlehrer in der Benennung der verschiedenen Ruhestellen von einander abgehen.

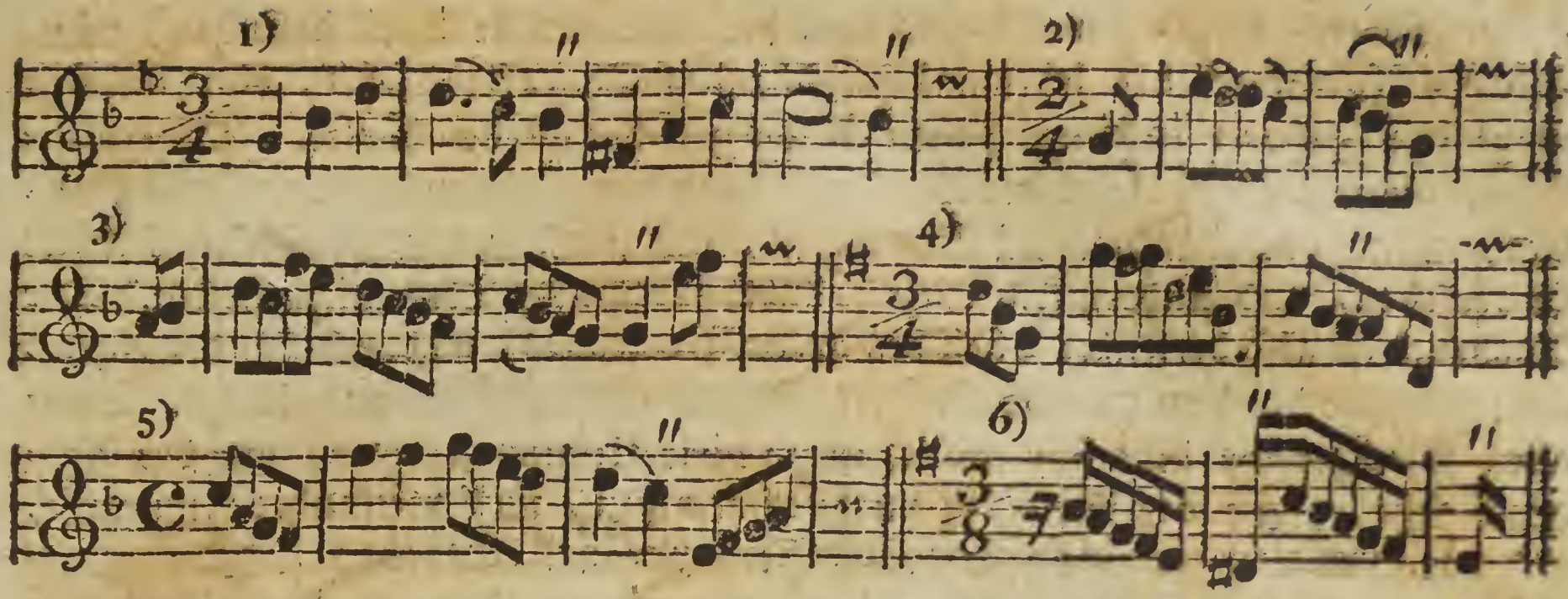


Der Spieler hat daher bey Noten, welche absichtlich auf die erwähnte Art von den folgenden abgesondert worden sind, sogleich den Finger von der Taste abzuheben, um den Einschnitt fühlbar zu machen. Da aber diese Absonderung bey größern Notengattungen, nämlich bey Vierteln u. s. f. nicht statt findet, wie in den folgenden Beyspielen a): so müßte man hierbey zur Bezeichnung der Einschnitte etwa Striche b) oder Pausen c) wählen (Aus welchem Grunde ich meine Bezeichnung der bey b) vorziehe, ist §. 421. erinnert worden. Die Andeutung der Einschnitte durch Pausen c) erfordert mehr Raum ꝛc. und dürfte auch wohl in gewissen Fällen manchen Spieler zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten.)



§. 424.

Ein Hauptvortheil, die weniger fühlbaren Einschnitte finden zu lernen, besteht darin, daß man darauf Achtung giebt, ob ein Tonstück mit dem vollen Takte im Niederschlage) anfängt, wie auf der folgenden Seite bey 1), oder ob, und wie viele Takttheile, Glieder ꝛc. jedesmal noch im Auftakte vorausgehen. Denn größtentheils ist in einem regelmäßig gesetzten Tonstücke auch in so fern die Einheit beobachtet. Wenn nämlich das Tonstück mit einem Achtel im Auftakte anfängt, wie bey 2), so fangen gemeiniglich nicht nur die übrigen Perioden ꝛc. sondern auch die Einschnitte ebenfalls mit dem letzten Achtel eines Taktes an u. s. w. wie man aus den folgenden Beyspielen sieht.



Indeß ist doch auch dieses Merkmal nicht immer zuverlässig. Denn um mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, pflegen die Komponisten in längern Tonstücken die Einschnitte zuweilen auf andere Taktglieder ꝛc. zu verlegen. Außerdem wird auch in Kompositionen für den Gesang das Verlegen der Einschnitte auf andere Taktglieder oft aus deklamatorischen ꝛc. Gründen nothwendig. Der Raum erlaubt es nicht, Beyspiele von der Art einzurücken; ich verweise aber jeden, welcher sich davon überzeugen will, unter andern auf die erste Sonate mit veränderten Reprisen von Bach.

Ließen die Lehrer ihre geübtern Schüler, wenn diese falsch gespielt haben, und gewisse einzelne Stellen wiederholen sollen, nicht eben bey der falsch gespielten, sondern bey der jedesmaligen ersten Note nach einem größern oder kleinern musikalischen Abschnitte wieder anfangen: so würden die Schüler bald fühlen und beurtheilen lernen, was zusammen gehört, und also nicht getrennt werden darf, oder was von einander abgesondert werden muß.

Als ein Hülfsmittel, die Einschnitte fühlen zu lernen, empfiehlt der Verfasser des Artikels Vortrag, in Sulzers allg. Theorie, mit Recht fleißige Uebung verschiedener Tanzstücke. Kleine für das Klavier gesetzte Lieder von guten Komponisten sind zu diesem Zwecke ebenfalls brauchbar.

Dritter Abschnitt.

Von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters.

§. 425.

Man kann alles, was in den vorhergehenden beyden Abschnitten gelehrt worden ist, auf das pünktlichste befolgen, und dessen ungeachtet keinen

guten Vortrag haben, weil dabey noch der wesentlichste Theil desselben, nämlich der Ausdruck des jedesmal herrschenden Charakters fehlt, ohne welchen wohl kein Zuhörer in einem hohen Grade gerührt werden dürfte. Diese Wirkung, als das höchste Ziel der Tonkunst, kann nur alsdann hervorgebracht werden, wenn der Künstler im Stande ist, sich selbst in den herrschenden Affekt zu versetzen, und Andern sein Gefühl durch sprechende Töne mitzutheilen. Der Ausdruck ist also derjenige Theil des guten Vortrages, wodurch sich der eigentliche Meister vor dem gewöhnlichen Musiker hauptsächlich auszeichnet. Denn alles Mechanische läßt sich endlich durch viele Uebung erlernen; nur der Ausdruck setzt, außer der Fertigkeit im Mechanischen, noch viel andre Kenntnisse, und vor allen Dingen eine gefühlvolle Seele voraus. Es würde daher ganz gewiß ein vergebliches Unternehmen seyn, wenn man alles, was zum Ausdrucke erfordert wird, der Reihe nach anzeigen und durch Regeln bestimmen wollte, weil bey dem Ausdrucke so viel auf dem, was keine Regel lehren kann, nämlich auf eigenem Gefühle beruht. Indeß giebt es doch auch verschiedene Mittel, welche mehr oder weniger zur Verstärkung des Ausdruckes beytragen, und die wenigstens einigermaßen schriftlich angezeigt werden können; ob es gleich auch in dieser Rücksicht ungleich besser ist, empfindungsvolle Sänger und Spieler zu hören. Denn, wie gesagt, gewisse Feinheiten im Ausdrucke lassen sich schlechterdings nicht beschreiben; sie wollen gehört seyn.

§. 426.

Die Worte: Wird er bald kommen? können bloß durch den veränderten Ton des Sprechenden einen ganz verschiedenen Sinn erhalten. Es kann dadurch ein sehnliches Verlangen, eine heftige Ungeduld, eine zärtliche Bitte, eine drohende Frage, bitterer Spott u. s. w. ausgedruckt werden. Das einzige Wort: Gott! kann den Ausruf der Freude, des Schmerzes, der Verwunderung, der größten Angst, des Mitleides, der Verzweiflung ꝛc. bezeichnen. Eben so können auch Töne, durch veränderten Vortrag, einen sehr verschiedenen Charakter darstellen. Aeußerst nöthig ist es daher, den Ausdruck jeder Empfindung und Leidenschaft auf das sorgfältigste zu studiren, sich denselben eigen zu machen, und ihn richtig anwenden zu lernen.

§. 427.

Zu jenen, in den vorhergehenden beyden Abschnitten erwähnten, und zum Ausdrucke ebenfalls unentbehrlichen, Erfordernissen rechne ich noch besonders: 1) einen gewissen, dem jedesmal herrschenden Charakter angemessenen,

Grad

Grad der Stärke und Schwäche; 2) das Stoßen, Tragen, Schleifen und Binden der Töne; 3) die richtige Bewegung.

§. 428.

Auch bey der sorgfältigsten Bezeichnung ist es nicht wohl möglich, jeden Grad der erforderlichen Stärke und Schwäche durchgängig anzudeuten. So viel wir auch Wörter dazu haben, so sind sie doch bey weiten noch nicht hinreichend, alle mögliche Abstufungen genau zu bestimmen. Der Spieler muß daher selbst fühlen und beurtheilen lernen, welchen Grad der Stärke und Schwäche der jedesmal darzustellende Charakter erfordert. Das beygefügte forte und piano zeigt dies nur so ungefähr und im Ganzen an; wie überhäuft würden aber diese Wörter beygefügt werden müssen, wenn jede einzelne Note, welche eine besondere Schattirung verlangt, damit bezeichnet werden sollte!

§. 429.

Ueber die jedesmal erforderliche Stärke oder Schwäche des Tones begnüge ich mich, überhaupt anzumerken, daß die Tonstücke, die einen muntern, freudigen, lebhaften, entschlossenen, erhabenen, prächtigen, stolzen, zuversichtlichen, ernsthaften, drohenden, muthigen, kühnen, feurigen, wilden, wüthenden ꝛc. Charakter haben, zwar alle einen gewissen, aber nicht völlig gleichen Grad der Stärke erfordern.*) Dieser Grad muß sogar noch vermehrt oder vermindert werden, je nachdem der Affekt, die Empfindung oder die Leidenschaft heftiger oder gemäßigter dargestellt wird. Welche Grade der Stärke werden schon im Ganzen hierzu erfordert! Und nun denke man sich, daß in jedem Tonstücke selbst wieder verschiedene Abstufungen nöthig sind, die alle mit dem Ganzen in einem angemessenen Verhältnisse stehen müssen. Ein forte in einem Allegro furioso muß daher ungleich stärker seyn, als in einem Allegro, worin nur ein gemäßigter Grad der Freude herrscht u. s. w.

Die Tonstücke, deren Charakter sanft, zufrieden, unschuldig, naiv, bittend, zärtlich, liebreich, rührend, reuevoll, traurig, klagend, wehmüthig ꝛc. ist, hat man insgesammt schwächer vorzutragen. Der Grad der Schwäche muß aber ebenfalls der jedesmaligen Empfindung ꝛc. genau entsprechen, und folglich auch in den meisten nur eben genannten Fällen mehr oder weniger verschieden seyn.

*) Ich zeige hier und weiter unten manchen Charakter, der sehr nahe an irgend einen andern gränzt, und mit demselben fast auf einerley Art behandelt werden muß, bloß deswegen einzeln an, damit der Lernende wisse, ob er bey dieser oder jener Ueberschrift eines Tonstückes überhaupt Stärke oder Schwäche anzuwenden hat. Daß aber die oben erwähnten Abstufungen auf dem Klaviere nicht in einem merklich verschiedenen Grade der Stärke möglich sind, gebe ich gern zu.

seyn. So wie bey stark vorzutragenden Tonstücken, außer der ihnen überhaupt zukommenden Stärke, immer noch ein höherer Grad zum fortissimo möglich seyn muß, eben so muß auch bey den schwach vorzutragenden Tonstücken noch ein piano und pianissimo angebracht werden können.

Anm. 1. Oft bestimmt der Komponist den Hauptgrad der Stärke oder Schwäche durch die zu Anfange beygefügten Worte: sempre forte oder sempre piano. Dieses sempre darf aber nicht in einer zu strengen Bedeutung genommen werden; denn der Tonsetzer will dadurch nur anzeigen, daß der Vortrag im Ganzen stark oder schwach seyn soll. Einzelne Stellen müssen dessen ungeachtet, dem Affekte gemäß, modificirt (stärker oder schwächer vorgetragen) werden.

Anm. 2. Bey dem forte und fortissimo (auch bey dem so genannten Tragen der Töne, oder wenn *tenuto* über einer Note steht) begehen viele Klavierspieler den bereits in der Anmerkung zu §. 359. erwähnten Fehler. Sie schlagen nämlich die Tasten so stark an, oder drücken, um den Ton fortklingend zu erhalten, so heftig mit dem Finger nach, daß besonders bey einstimmigen Stellen der Ton merklich zu hoch, folglich unrein wird. Daher kommt es auch wohl unter andern, daß Einige das Klavier nicht gehörig schätzen, oder gar eine Abneigung dagegen haben, weil sie glauben, mit Ausdruck und unrein spielen, sey unzertrennlich; da doch dies Uebertreiben des Tones größtentheils nur von dem Spieler, oder von einem zu schwachen Bezuge des Instrumentes herrührt.*) Auch bey dem möglichsten Grade der Stärke darf der Ton nicht höher werden. Es kommt hierbey bloß auf die Art an, mit welcher man die Taste anschlägt oder nachdrückt. Daß es aber möglich ist, mit Ausdruck zu spielen, und doch den genannten Fehler nicht zu begehen, dies beweisen alle wirklich gute Klavierspieler.

§. 430.

Jede einzelne, verhältnißmäßig stärker oder schwächer vorzutragende, Stelle zu bestimmen, ist schlechterdings unmöglich. Indeß kann man im Allgemeinen annehmen, daß die lebhaftern Stellen eines Tonstückes stark, die zärtlichen, singbaren ꝛc. aber schwächer gespielt werden, wenn auch im ersten Falle kein forte, und im zweyten kein piano angemerkt seyn sollte. Wird ein kurzer Satz oder Gedanke wiederholt, so pflegt man ihn zum zweytenmal schwach vorzutragen, wenn er nämlich vorher stark gespielt wurde. Im entgegengesetzten Falle trägt man auch wohl eine wiederholte Stelle stärker vor, besonders wenn sie der Komponist durch Zusätze lebhafter gemacht hat u. dgl. Ueberhaupt müssen sogar einzelne Töne von Bedeutung nachdrücklicher angegeben werden, als die übrigen. Hierzu gehören nicht nur die §. 412. erwähnten, sondern auch die etwas lange auszuhaltenden Töne.

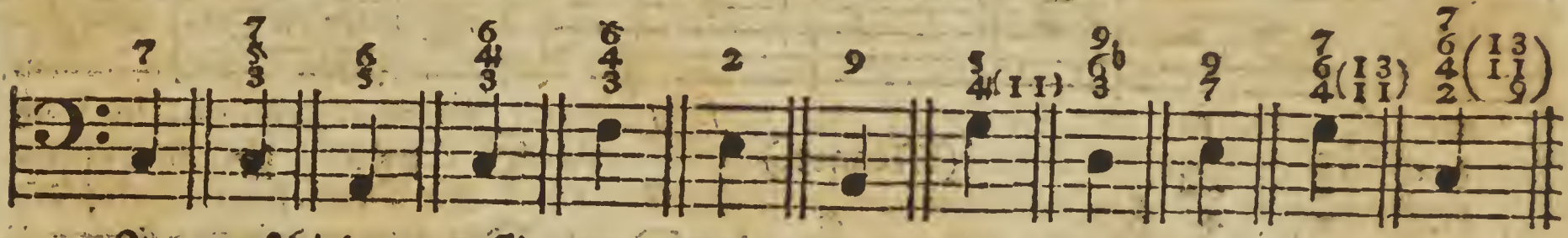
§. 431.

*) Ein Klavier, welches bey einem richtigen Bezuge keinen vollen nachdrücklichen Anschlag verträgt, gehört zu den schlechten Instrumenten, und kommt also hierbey nicht in Betrachtung.

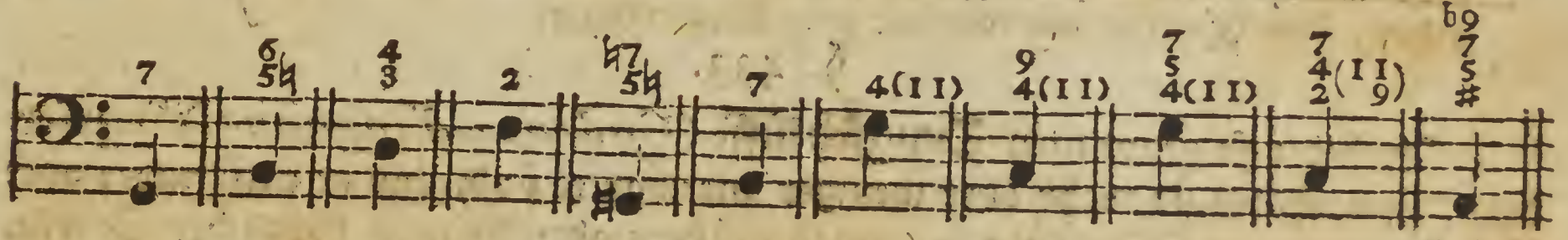
§. 431.

Vorzüglich hat es der gute Geschmack zur Regel gemacht, die dissonirenden Akkorde stärker anzuschlagen, als die konsonirenden, und zwar deswegen, weil die Leidenschaften ins besondere durch die Dissonanzen erregt werden sollen.*) Wenn man bey dieser Regel vorzüglich auf den Grad des Dissonirens Rücksicht nimmt, so folgt daraus, daß je härter eine Dissonanz ist, oder je mehr Dissonanzen in einem Akkorde enthalten sind, desto stärker muß ein solcher Akkord angeschlagen werden. Doch kann und darf man diese Regel nicht immer auf das strengste befolgen, weil sonst unter andern wohl zu viel Abwechselung, mithin eine fehlerhafte Ungleichheit im Vortrage daraus entstehen möchte.

Hier folgen einige Akkorde, die größtentheils stark dissoniren, und die also in der Regel nachdrücklich angeschlagen werden müssen.



In verschiedenem Grade weniger hart oder dissonirend sind die nachstehenden Akkorde. Diese erfordern also eine gemäßigtere Stärke im Vortrage.



u. a. m.

Daß man auch die mehr oder weniger konsonirenden Akkorde mit verschiedener Stärke anschlagen solle, möchte wohl zu subtil, und nur die Sache eines sehr feinen Spielers seyn.

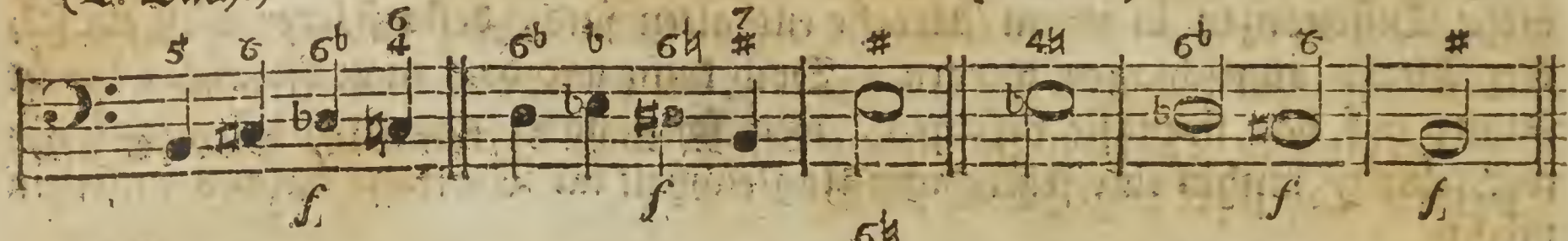
§. 432.

*) Da die Leidenschaften nicht von einerley Art sind; da man gewisse Leidenschaften auch ohne Dissonanzen erregen kann u. s. w. so möchte dieser zur Regel gewordene Grundsatz, von der Seite betrachtet, doch wohl nicht so allgemein richtig seyn. Wenigstens würde daraus nicht folgen, daß man die Dissonanzen in jedem Falle stärker anschlagen müsse, als die konsonirenden Akkorde. Indeß giebt es noch andere und, wie mich dünkt, überzeugendere Gründe, welche dies öfter nöthig machen. Ein anhaltendes Vergnügen wird nämlich nach und nach sehr geschwächt, oder hört, bey längerer Fortdauer, wohl gar auf, ein Vergnügen zu seyn, wenn es nicht zuweilen unterbrochen wird. Geschieht dies Letztere durch irgend etwas Unangenehmes, so findet man ein darauf folgendes Vergnügen wieder desto reitzender. Da nun durch die Dissonanzen eine Art von unangenehmer Empfindung, oder wenigstens ein Hoffen und Erwarten, ein Sehnen nach Ruhe u. dgl. erregt wird, so muß man die dissonirenden Akkorde unter andern auch deswegen stark anschlagen, damit die darauf folgenden, mehr oder weniger konsonirenden, Akkorde eine desto angenehmere Empfindung, eine um so viel erwünschtere,

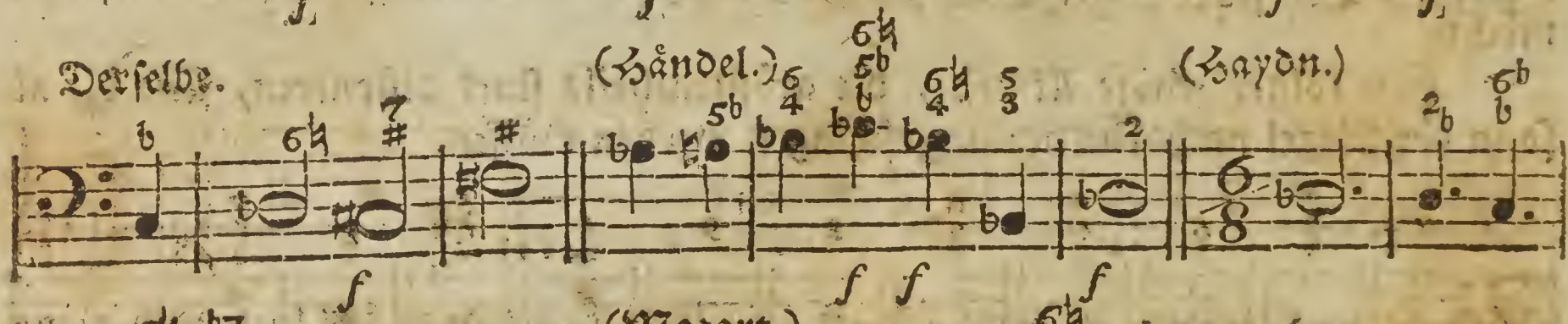
§. 432.

Die Akkorde, vermittelst welcher man plötzlich in einen etwas entfernten Ton ausweicht, oder wodurch die Modulation eine unerwartete Wendung nimmt, werden ebenfalls verhältnißmäßig stark und nachdrücklich angeschlagen, damit sie ihrem Endzwecke gemäß desto mehr überraschen. Z. B.

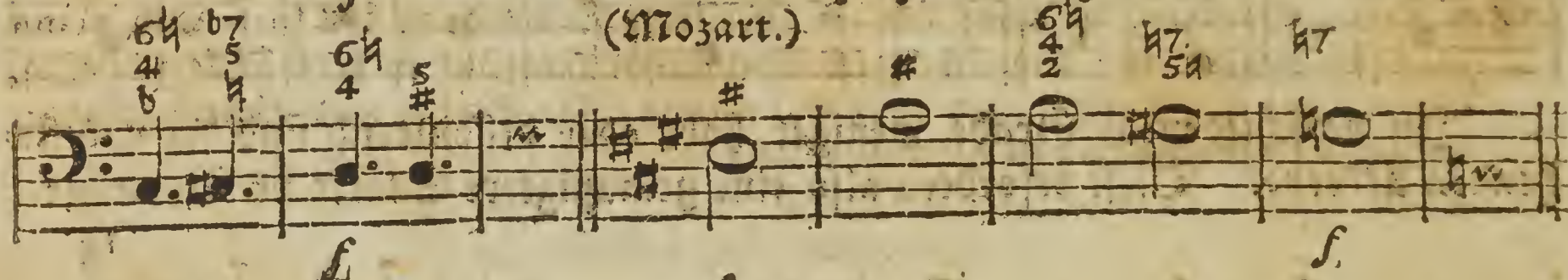
(E. Bach.) (Graun.)



Derselbe. (Händel.) (Haydn.)

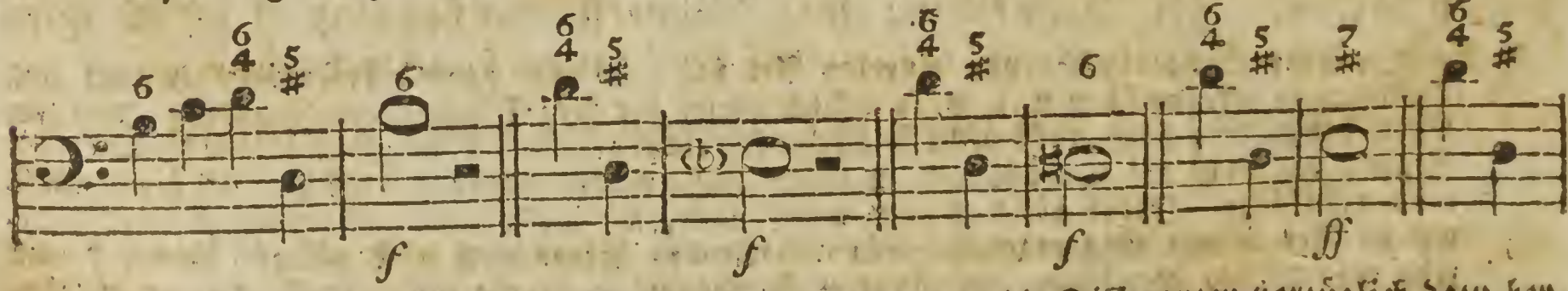


(Mozart.)



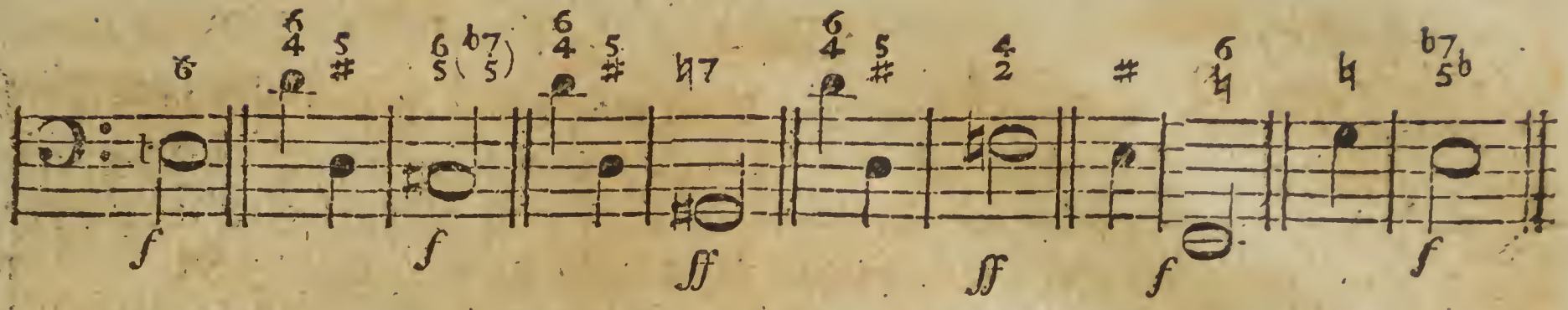
§. 433.

Auch die so genannten Trugschlüsse (*Cadenze d'inganno,*)*) erfordern, je nachdem sie mehr oder weniger unerwartet sind, und in entferntere oder näher verwandte Töne führen, einen größern oder kleinern Grad der Stärke, wenn nämlich nicht der Komponist ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben hat. Hier folgen einige Beyspiele mit solchen, zum Theil ziemlich frappanten, aber nicht ungewöhnlichen Wendungen.

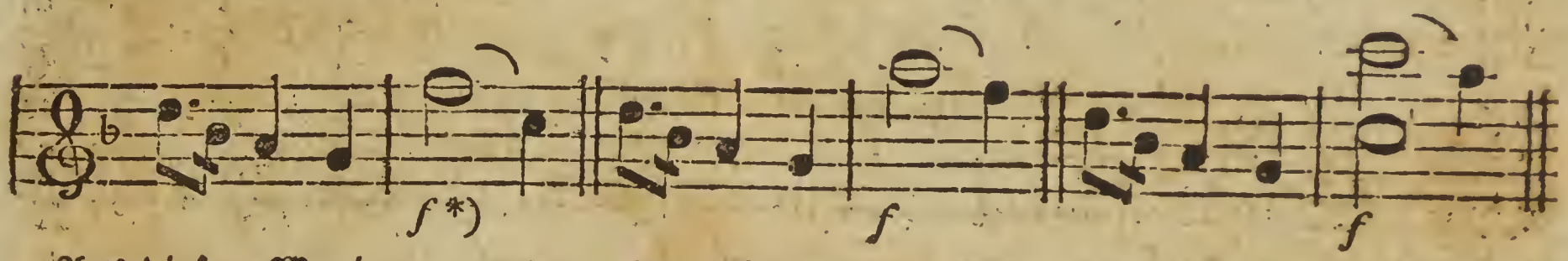


tere Auflösung u. s. w. bewirken. — Uebrigens tragen die Dissonanzen vorzüglich dazu bey, daß man bey einer Folge von lauter konsonirenden Akkorden nicht so bald ermüdet, und daß ein Tonstück, wenn ich so sagen darf, schmackhaft wird. Gewissermaßen sind daher die Dissonanzen in der Musik eben das, was bey den Speisen das Gewürz ist.

*) Die aber wohl richtiger unterbrochene ꝛc. Schlüsse (elliptische Kadenzen) heißen würden, weil in solchen Fällen nicht wirklich geschlossen, sondern nur ein Tonschluß vorbereitet und erwartet, der Schlußton selbst aber übergangen oder weggelassen wird.



Nach dem zweyten d des Basses sollte eigentlich g folgen; da dieses aber nicht geschieht, und also die Erwartung getäuscht wird: so muß der unerwartete Akkord stark angeschlagen werden, damit er desto mehr überrasche. Auch wenn dergleichen Täuschungen bloß in der Melodie vorkommen, wird der nicht erwartete Ton stark angegeben. Z. B.



Aus diesem Wenigen, was von der erforderlichen Anwendung des forte und piano erinnert worden ist, kann man schon einigermaßen auf andere Fälle schließen, in welchen der Spieler, auch ohne Andeutung, die Stärke und Schwäche abzuändern und zweckmäßig zu vertheilen hat.

---

§. 434.

Der schwere oder leichte Vortrag trägt ebenfalls ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. Schwer heißt nämlich der Vortrag, wenn jeder Ton mit einer gewissen Festigkeit angegeben, und seine völlige Dauer hindurch ausgehalten wird. Hieraus ergiebt sich von selbst, daß bey dem leichten Vortrage die Töne weder so fest angegeben, noch völlig so lange, als es die Geltung der vorgeschriebenen Noten erfordert, ausgehalten werden dürfen. Zur Vermeidung eines Mißverständnisses muß ich jedoch hierbey noch anmerken, daß sich die Ausdrücke schwer und leicht überhaupt genommen mehr auf das Aushalten und Absetzen der Töne, als auf die Stärke und

*) Daß wir bisher mit solchen Täuschungen — wenn sie anders noch dafür gelten können, da etwas Alltägliches eben nicht sonderlich mehr täuscht — vorzüglich in Tonstücken für den Gesang beynahe bis zum Ekel heimgesucht worden sind, dies ist eine sehr bekannte Sache. Nur liegt es außer meinem Plane, mich hier umständlicher darauf einzulassen. Glücklicher Weise fängt ohnehin dieser Mißbrauch an, im Ganzen genommen etwas seltener zu werden; obgleich mit unter auch noch bessere Komponisten den Sänger zuweilen sogar bey kurzen und ganz unbedeutenden Silben, nach Forkels sehr treffendem Ausdrucke, einen solchen Schrey thun lassen. (Musikalisch-kritische Bibliothek, erst. Band, S. 161.)

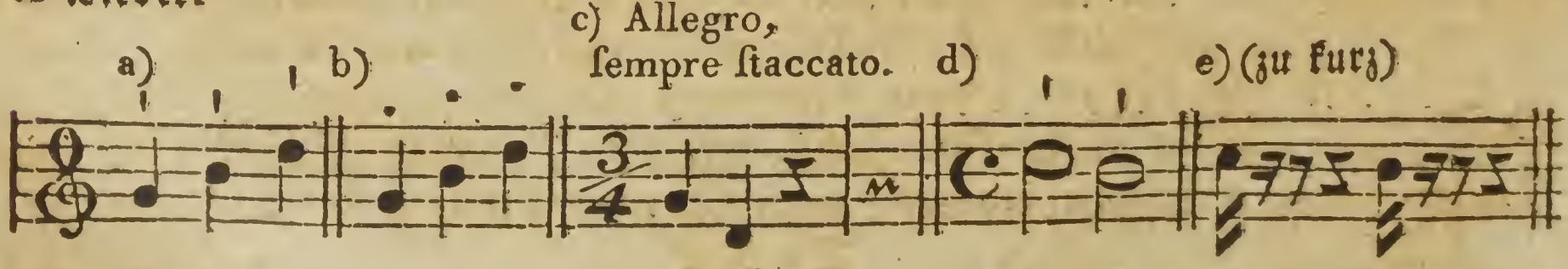
und Schwäche derselben beziehen. Denn in gewissen Fällen, z. B. in einem Allegro vivo, scherzando; Vivace con allegrezza etc. muß zwar der Vortrag ziemlich leicht, aber dabey doch mehr oder weniger stark seyn; da hingegen ein Tonstück von zärtlichem, traurigem ꝛc. Charakter, z. B. ein Adagio con tenerezza, mesto, con afflizzione etc. zwar geschleift, und folglich in so fern gewissermaßen schwer, dessen ungeachtet aber nicht eben stark vorgetragen werden darf. Indeß ist allerdings in den meisten Fällen beydes, schwer und stark ꝛc. mit einander verbunden.

§. 435.

So wenig sich der jedesmal nöthige Grad der Stärke und Schwäche durchgängig andeuten läßt, (§. 428.) eben so unmöglich ist es, den erforderlichen schwerern oder leichtern Vortrag jedesmal, und bey allen einzelnen Stellen oder Tönen, genau zu bezeichnen. Es kommt hierbey vorzüglich darauf an, daß man das Stoßen, Schleifen, Binden und Tragen der Töne gehörig anwende. Zuerst von jedem dieser Mittel ins besondere, und dann von der zweckmäßigen Anwendung derselben überhaupt.

§. 436.

Das Stoßen oder Absetzen pflegt man, wie ich bereits §. 151. vorläufig angemerkt habe, durch Striche a) oder Punkte b) über, zuweilen aus gewissen Ursachen auch unter den Noten anzudeuten. Soll ein ganzes Tonstück, oder der größere Theil desselben, oft auch nur eine einzelne Stelle abgestoßen werden, so bestimmt man diese Art des Vortrages zu Anfange des Tonstückes, oder über der zu stoßenden Stelle, durch das Wort *staccato* c). Die Zeichen bey a) und b) haben einerley Bedeutung; doch wollen Einige durch die Striche a) ein kürzeres Absetzen bezeichnen, als durch die Punkte b). Soll man in einem Tonstücke mit der Ueberschrift staccato dessen ungeachtet einzelne singbare ꝛc. Stellen schleifen, so werden diese durch einen Bogen ⌒ bezeichnet; wenn nicht etwa der Komponist voraussetzt, daß der Spieler bey einer solchen Stelle den Vortrag selbst abändern werde. Uebrigens gilt hernach das staccato wieder.



Bey den zu stoßenden Tönen hebt man, wenn fast die halbe Dauer derselben vorüber ist, die Finger von der Taste, und pausirt die noch übrige Zeit.

Daß

Daß auch kurz abgesetzte oder gestoßene Töne im erforderlichen Falle schwach vorgetragen werden müssen, sollte ich eigentlich gar nicht anmerken; indeß hört man doch von einigen Spielern alle gestoßene Töne, ganz gegen den richtigen Vortrag, ohne Ausnahme stark angeben.

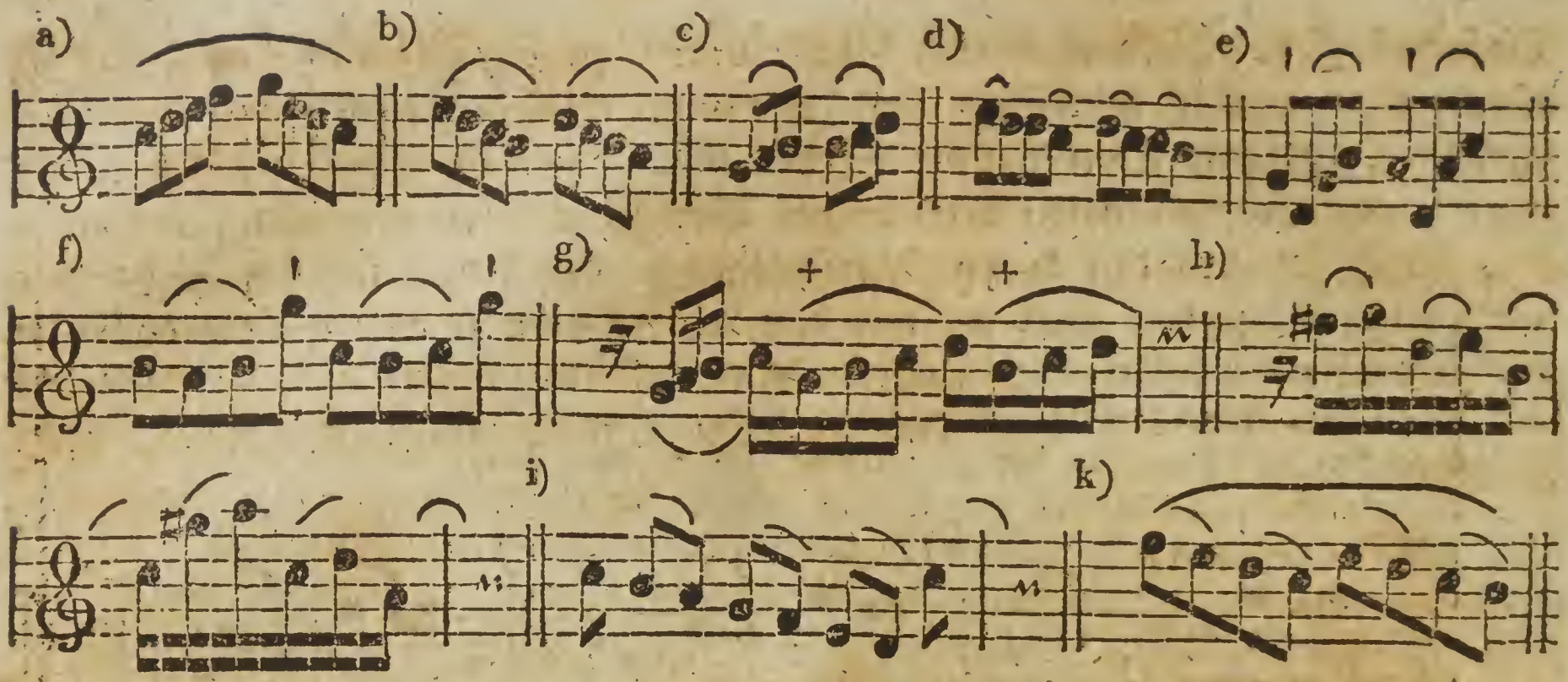
In Ansehung des Absetzens selbst wird ebenfalls sehr häufig gefehlt; denn Mehrere pflegen die Tasten, ohne Rücksicht auf die Geltung der vorgeschriebenen Noten, so kurz als möglich anzuschlagen, da es doch sehr begreiflich ist, daß man auch in so fern einen Unterschied machen muß, und z. B. die durch halbe Taktnoten bezeichneten Töne oben bey d) nicht so kurz absetzen darf, als diejenigen, die durch kürzere Notengattungen angedeutet worden sind. Daher wäre die Ausführung bey e) nicht gut. Ueberhaupt hat man bey dem Vortrage gestoßener Töne noch auf den jedesmaligen Charakter des Tonstückes, auf das Zeitmaß, auf die vorgeschriebene Stärke und Schwäche ꝛc. besonders Rücksicht zu nehmen. Ist der Charakter eines Tonstückes ernsthaft, zärtlich, traurig u. dgl. so darf man die abzustoßenden Töne nicht so kurz vortragen, als in Tonstücken, worin ein munterer, scherzhafter ꝛc. Charakter herrscht. Die untermischten kurz abzusetzenden Töne in einem gesangvollen Adagio dürfen nicht so kurz angegeben werden, als in einem Allegro. Bey stark vorzutragenden Stellen kann man etwas kürzer abstoßen, als bey schwach auszuführenden. Eben so werden auch springende Töne, im Ganzen genommen, kürzer gestoßen, als stufenweise fortschreitende u. s. w.

§. 437.

Das Schleifen oder Ziehen*) der Töne wird gewöhnlich durch einen Bogen angezeigt, wie in den nachstehenden Beyspielen. Sollen alle Töne, oder doch die meisten Stellen eines Tonstückes geschleift werden, so pflegt man diesen Vortrag durch das zu Anfange beygefügte Wort *legato* (oder *ligato*) zu bestimmen. Oft schreibt man nur etwa über die erstern Takte solche Bogen, und will dadurch andeuten, daß der Spieler bey dieser Art des Vortrages bleiben solle, bis das Gegentheil durch beygefügte Striche oder Pausen bezeichnet wird. (Vergl. mit §. 436.)

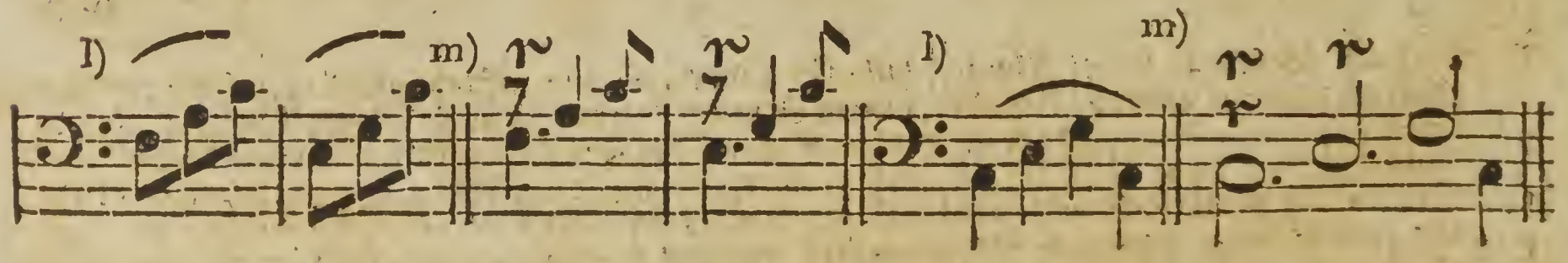
Bey den Tönen, welche geschleift werden sollen, läßt man die Finger völlig so lange auf den Tasten, als es die Geltung der vorgeschriebenen Noten erfordert, daß also auch nicht die kleinste Trennung (Pause) entsteht. Durch den längern oder kürzern Bogen bestimmen die Komponisten — wenigstens diejenigen, welchen an dem möglichst richtigen Vortrage ihrer Arbeiten gelegen ist — wie viele Töne jedesmal geschleift werden sollen. Z. B.

*) Den Ausdruck Schleifen wollen Einige bey kürzern, Ziehen hingegen bey längern Notengattungen (oder in langsamer Bewegung) gebraucht wissen.



Bey a) werden folglich alle acht Töne, bey b) aber nur vier und vier geschleift u. s. w. Man merke hierbey noch, daß in gewissen Fällen diejenige Note, über welcher der Bogen anfängt, sehr gelinde (kaum merklich) accentuirt wird. So fällt unter andern in dem Beyspiele g) dieser gelinde Nachdruck, (gegen die sonst zu befolgende Regel) auf die mit + bezeichneten schlechten Noten; bey h) auf fis, d, h ꝛc. Durch die Bezeichnung bey k) pflegen einige Tonsetzer anzudeuten, daß der Spieler zwar alle Noten schleifen, dabey aber den ersten, dritten, fünften und siebenten Ton sehr schwach accentuiren soll.

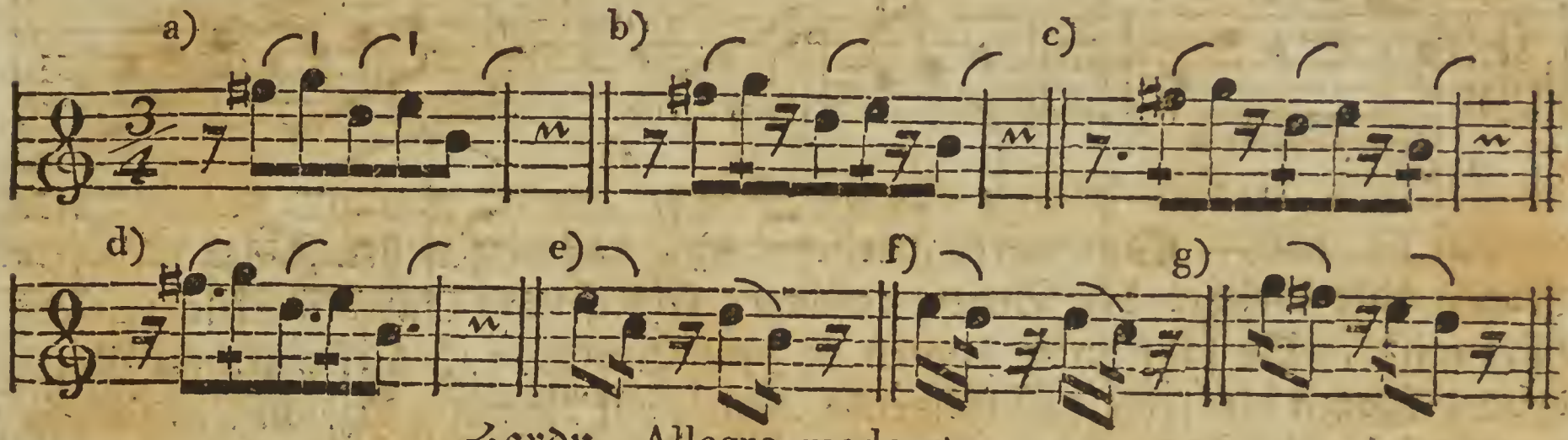
Wenn über langsam zu brechenden Akkorden ein Bogen steht, wie in den folgenden Beyspielen, so wollen verschiedene Tonlehrer, daß man (besonders in Tonstücken von gefälligem ꝛc. Charakter) jeden Ton aushalten, und folglich die Finger bis zum Eintritte eines andern Akkordes auf den Tasten stehen lassen solle. Daher hätte man die nachstehenden Takte l) so vorzutragen, wie bey m). Doch würden diejenigen Komponisten, welche diese Ausführung verlangen, wohl besser thun, wenn sie dazu die bestimmtere Andeutung bey m) wählten.



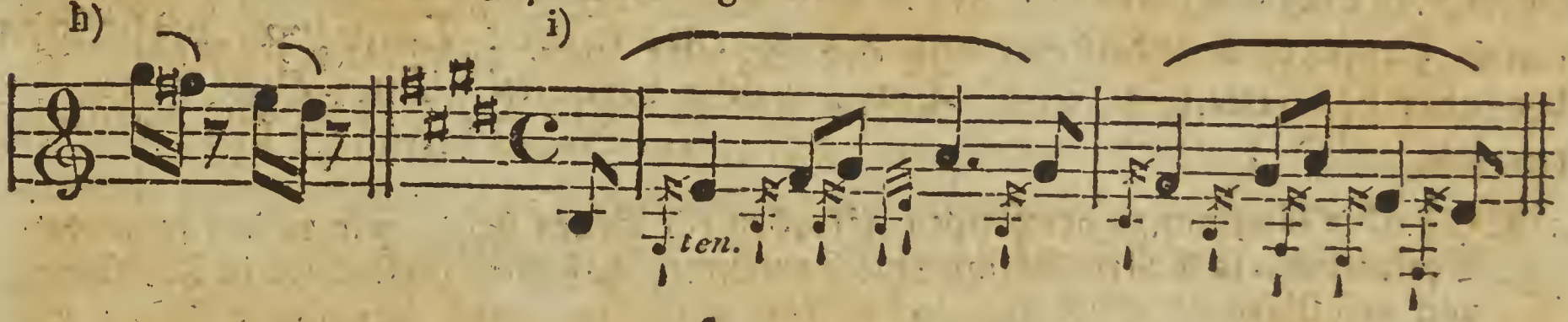
§. 438.

Zuweilen sollen einige Töne geschleift, Andere hingegen gestoßen werden. Man pflegt dies so anzudeuten, wie bey a). Die richtige Ausführung habe ich bey b) bemerkt. Fehlerhaft ist die nicht ungewöhnliche Eintheilung bey c) und

und d). Oefter bestimmen auch die Komponisten aus guten Gründen auf die bey e) f) g) und h) angezeigte Art, wie lange eigentlich nach einem nicht völlig auszuhaltenden Tone pausirt werden soll. In dem Beyspiele i) hat man zwar die durch Hauptnoten bezeichneten Töne zu schleifen oder völlig auszuhalten; jedoch soll bey den kurzen Vorschlägen ꝛc. der Finger sogleich wieder von den Tasten abgehoben werden, wie dies letztere auch schon ohne die darunter gesetzten Striche erforderlich gewesen wäre. Indeß mögen doch diese Striche und das ten. (tenuto) unter dem e, wenigstens für manchen Spieler, nicht überflüssig seyn.



Haydn. Allegro moderato.

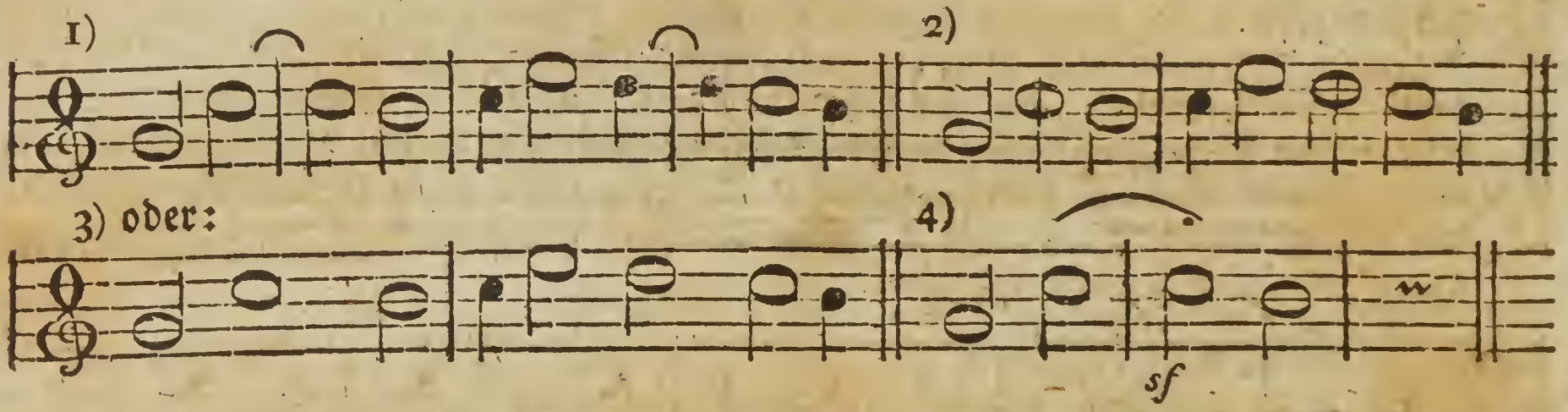


§. 439.

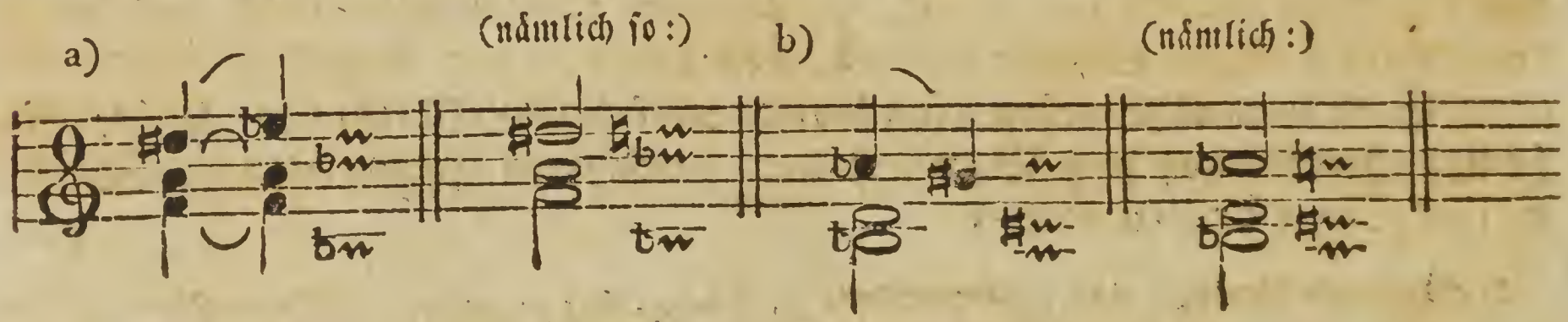
Sind zwey oder mehrere (nach einander folgende) Noten von gleicher Höhe und Benennung,*) z. B. c und c ꝛc. durch einen Bogen mit einander verbun-

*) Nierbach schreibt in seiner Klavierschule für Kinder, S. 14: „Steht ein Bogen über zwo Noten, welche auf einer Linie oder einem Spatio stehen, so heißt es eine Bindung, und da „wird die zweyte Note nicht wieder angeschlagen, sondern man läßt den Finger darauf (vermuthlich doch wohl nicht auf der Note?) ruhen." Diese Erklärung ist zwar allerdings kurz, aber nur der Hauptsache nach nicht richtig. Denn z. B. c und cis stehen bekanntlich auf einer und ebenderselben Stufe; dessen ungeachtet muß das cis ebenfalls angeschlagen werden, wenn gleich über den beyden Noten c und cis ein Bogen steht. Das nämliche gilt auch von allen den übrigen kleinen halben Tönen. — Jedoch diese offenbar unrichtige Erklärung des Bindungszeichens findet man in mehreren Lehrbüchern, unter andern aber in Marpurgs Anleitung zum Clavierspielen, S. 28; in dessen Kunst das Clavier zu spielen, dritte Aufl. S. 19; in Tromlitzens Unterricht die Flöte zu spielen, S. 75; in Kalkbrenners Theorie der Tonkunst, S. 10. u. a. m. Daß aber G. F. Wolf seine noch schwankendere Beschreibung des Bindungszeichens, so wie verschiedene andere von mir gerügte Fehler, in der neuesten Auflage seines Unterrichts ꝛc. wenigstens zum Theil verbessert hat, dies gereicht ihm von mehr als Einer Seite betrachtet zur Ehre.

bunden, so darf man der Regel nach (§. 150. vergl. mit §. 440.) nur den ersten von den dadurch bezeichneten Tönen anschlagen. Folglich müssen in dem nachstehenden Beyspiele 1) die gebundenen Töne so ununterbrochen ausgehalten werden, als wenn der Komponist dazu die Bezeichnung bey 2) oder 3. gewählt hätte. Fehlerhaft ist sonach hierbey das unter 4) durch *sf.* angezeigte, aber gar nicht ungewöhnliche Markiren des gebundenen Tones; obgleich dieses unzeitige Markiren auf dem Klaviere zum Glücke bey weiten nicht so merkbar werden kann, als auf verschiedenen andern Instrumenten. (S. 97. f.)



Man nennt solche gebundene Töne gemeiniglich schlechthin Bindungen,*) auch Ligaturen. In so fern von der Ausführung die Rede ist, kann man hierzu auch die so genannten enharmonischen Tonverwechselungen rechnen. Wenn nämlich die Töne, welche vermittelst Einer Taste angegeben werden müssen, (wie dis und es,) mit einem Bogen bezeichnet sind, so wird, besonders bey kürzern Notengattungen oder in geschwinder Bewegung, ebenfalls gewöhnlich nur der erste von beyden Tönen angeschlagen. Z. B.

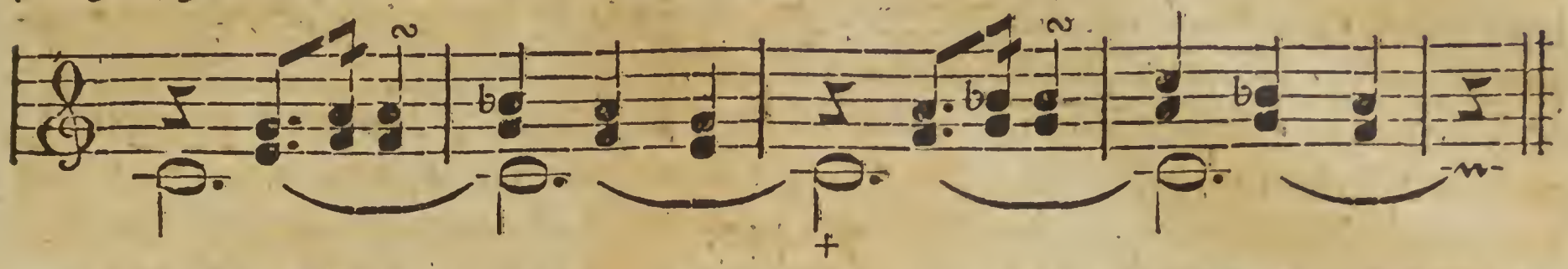


§. 440.

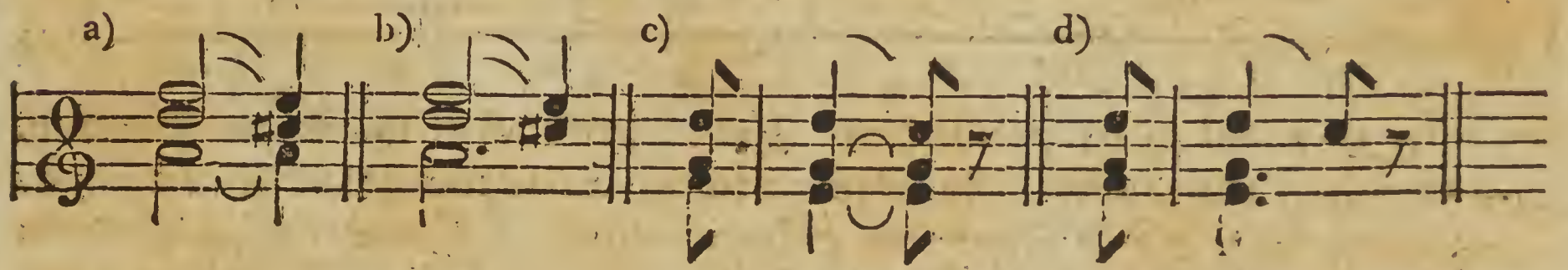
Da man einen lange auszuhaltenden (gebundenen) Ton, wie im folgenden Beyspiele das c, zuletzt gar nicht mehr hören würde, so ist es nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig, in solchen Fällen die Taste zuweilen wieder anzuschlagen. In mäßiger Bewegung kann daher das mit + bezeichnete c, welches im dritten Takte gewiß nicht mehr zu hören ist, immerhin wieder angeschlagen.

*) Kenner wissen, daß der Kunstausdruck Bindung — worunter man sonst die Vorbereitung einer Dissonanz versteht — hier nicht immer in der eigentlichen engern Bedeutung gebraucht wird.

geschlagen werden. Wäre das Zeitmaß sehr langsam, so könnte man sich dieser Freyheit in jedem Takte bedienen.

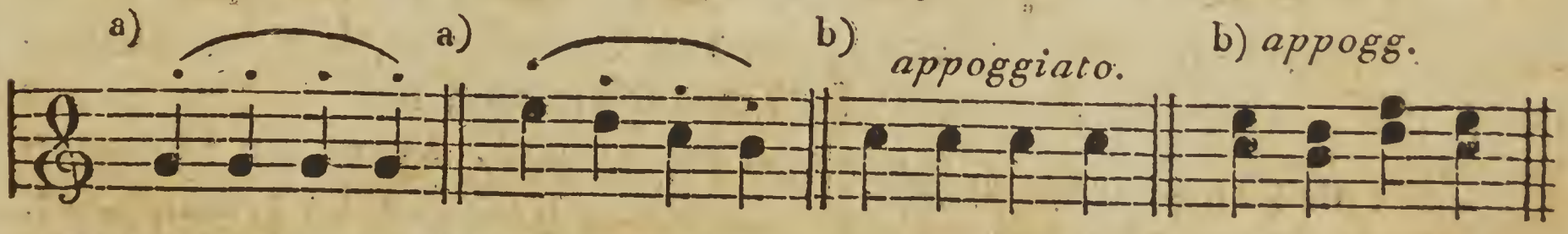


Die Bindungen werden nicht selten mit den §. 437. erwähnten Schleifungen verwechselt, weil sie beyde einerley Bezeichnung haben. Man gebe daher genau darauf Achtung, ob zwey oder mehrere nach einander folgende Noten mit einem Bogen solche Töne bezeichnen, die nur vermittelst einer und ebenderselben, oder vermittelst zweyer Tasten angegeben werden müssen. Ins besondere ist diese Aufmerksamkeit alsdann nöthig, wenn geschleifte und gebundene Töne zugleich vorkommen, wie in den Beyspielen a) und c). Die dabey auszuhaltenden Töne habe ich bey b) und d) durch Punkte bezeichnet.



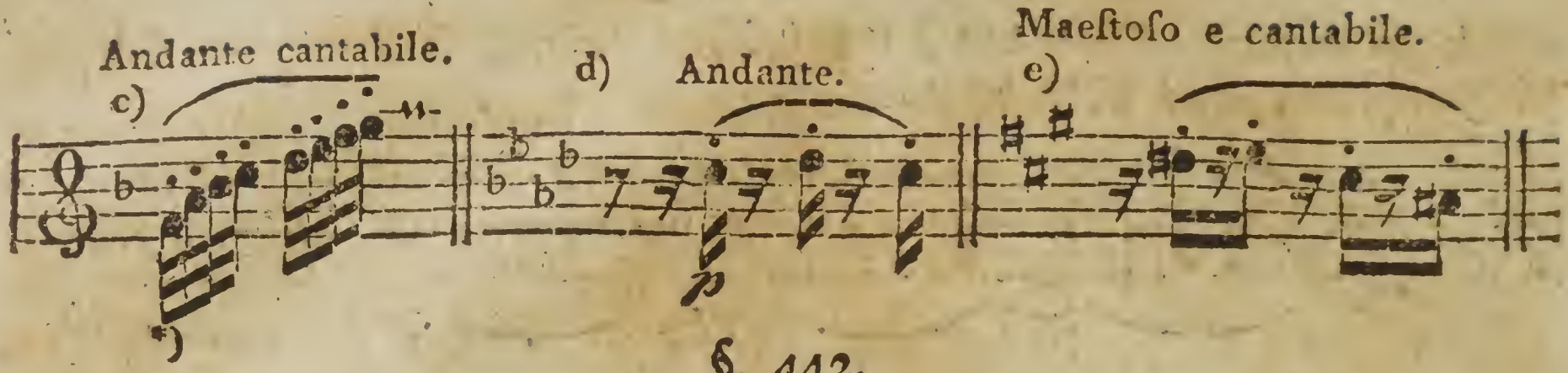
§. 441.

Das so genannte **Tragen der Töne** wird entweder auf die hier bey a) bemerkte Art, oder durch das Wort *appoggiato* b) angedeutet. Das Pünktchen bezeichnet nämlich den Druck, welchen jede Taste erhalten muß, und durch den Bogen wird der Spieler erinnert, den Ton nach dem Drucke so lange auszuhalten, als es die Geltung der vorgeschriebenen Note erfordert. Man hüte sich auch hierbey vor dem §. 429. Anm. 2. erwähnten Uebertreiben des Tones, welches Einige heulen nennen.



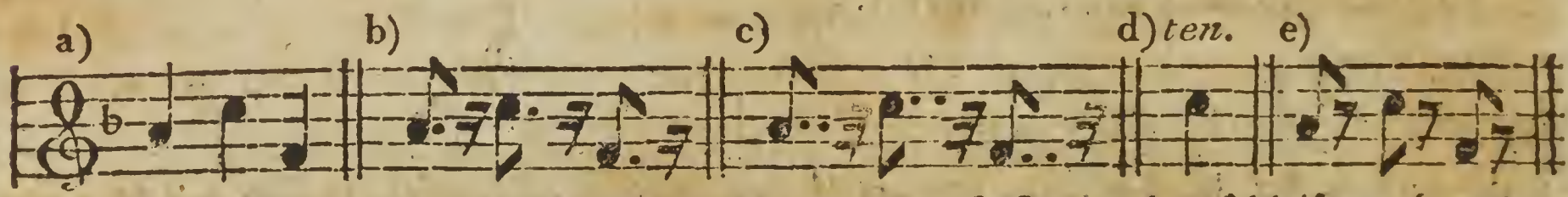
In einigen neuern Werken findet man mit ···· bezeichnete Stellen, die wohl nur geschleift (oder gestoßen) werden sollen. Denn schwerlich dürfte auch der Geübtere die Zwey und dreyßigtheile in dem nachstehenden Beyspiele c) auf die angezeigte Art vortragen können. Bey d) und e) hingegen ist dieser Vortrag eher möglich; jedoch versteht es sich, daß man während der Sechzehntheilpausen den Finger von den Tasten abheben muß.

An-



§. 442.

Bey den Tönen, welche auf die gewöhnliche Art, d. h. weder gestoßen noch geschleift, vorgetragen werden sollen, hebt man den Finger ein wenig früher, als es die Geltung der Note erfordert, von den Tasten. Folglich werden die bey a) vorgeschriebenen Töne nach Umständen ungefähr wie bey b) oder c) vorgetragen. Sollen einzelne untermischte Töne völlig ausgehalten werden, so schreibt man ten. oder tenuto über die Noten d).



Bach lehrt S. 112: „Die Noten, welche weder gestoßen noch geschleift noch ausgehalten werden, unterhält man so lange als ihre Hälfte beträgt ꝛc." Allein im Ganzen genommen scheint mir diese Spielart doch nicht die beste zu seyn. Denn 1) macht der Charakter eines Tonstückes hierbey verschiedene Einschränkungen nothwendig; 2) würde dadurch der Unterschied zwischen den wirklich zu stoßenden und nur auf die gewöhnliche Art vorzutragenden Tönen beynahe ganz aufgehoben; 3) dürfte der Vortrag doch wohl zu zerstückelt (hackend) werden, wenn man jeden nicht zu schleifenden ꝛc. Ton nur die Hälfte von seiner ihm eigentlich zukommenden Dauer aushielte, und folglich die zweyte Hälfte pausirte, wie oben bey e).

§. 443.

Die §. 436 — 442. angezeigten Mittel sind es vorzüglich, durch welche der schwere oder leichte Vortrag bewirket wird. Ob aber der Vortrag schwer oder leicht seyn muß, das läßt sich 1) aus dem Charakter und aus der Bestimmung eines Tonstückes überhaupt, und nächstdem noch insbesondere 2) aus der vorgeschriebenen Bewegung, 3) aus der Taktart, 4) aus den Notengattungen, 5) aus der harmonischen und melodischen Behandlung beurtheilen. Außerdem kommt hierbey sogar das Zeitalter, worin ein Tonstück komponirt wurde, der Nationalgeschmack, die Manier des Komponisten, und das Instrument, für welches eine Komposition bestimmt ist, mit in Betrachtung.

*) Wahrscheinlich soll jeder von diesen Tönen mit einem gewissen Nachdrucke angegeben werden; aber das nachherige Aushalten derselben möchte wohl bey so kurzen Notengattungen wegfallen müssen.

§. 444.

Tonstücke von erhabenem, ernsthaftem, feyerlichem, pathetischem ꝛc. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche überschrieben sind: *Grave, pomposo, patetico, maestoso, sostenuto etc.* Einen etwas leichtern und merklich schwächern Vortrag erfordern die Tonstücke, deren Charakter angenehm, sanft, gefällig ꝛc. ist, folglich die mit den Ueberschriften: *compiacevole, grazioso, con dolcezza, glissicato, lusingando, piacevole* u. dgl. Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschend sind, z. B. *Allegro scherzando, burlesco, giocoso, con allegrezza, risvegliato etc.* müssen ganz leicht, gleichsam mehr oder weniger hüpfend, vorgetragen werden; da hingegen zum Ausdrucke trauriger, wehmüthiger und ähnlicher Empfindungen vorzüglich das Schleifen und Tragen der Töne erfordert wird. Die Tonstücke von der letztern Art bezeichnet man durch die Kunstwörter: *con amarezza, doloroso, lagrimoso, languido, mesto* u. a. m.

Es versteht sich, daß in allen den genannten Fällen verschiedene Grade des schweren oder leichten Vortrages angewandt werden müssen, je nachdem es dem herrschenden Charakter angemessen ist.

§. 445.

Diejenigen Tonstücke, die zu der ernsthaften Gattung gehören, und zu einem höhern Zwecke, als bloß zur Belustigung des Ohres, bestimmt sind, z. B. Fugen, fleißig gearbeitete Trios und Sonaten, religiöse Gesänge ꝛc. *) erfordern einen weit schwerern Vortrag, als etwa gewisse tändelnde Divertimente, scherzhafte Gesänge, muntere Tänze u. dgl. m. Ein Umstand, worauf nicht selten gar keine, oder doch zu wenig Rücksicht genommen wird. Denn so mancher Spieler trägt ein im großen Style komponirtes Tonstück eben so leicht vor, als ein modernes Rondo. —

§. 446.

Aus der vorgeschriebenen Bewegung läßt sich ebenfalls beurtheilen, ob man einen schweren oder leichten Vortrag zu wählen hat. Ein Presto muß nämlich größtentheils leichter vorgetragen werden, als ein Allegro; dieses wieder leichter als ein Andante u. s. w. Den schwersten Vortrag erfordern also, überhaupt genommen, die Tonstücke von langsamer Bewegung. Jedoch giebt es hiervon einzelne Ausnahmen.

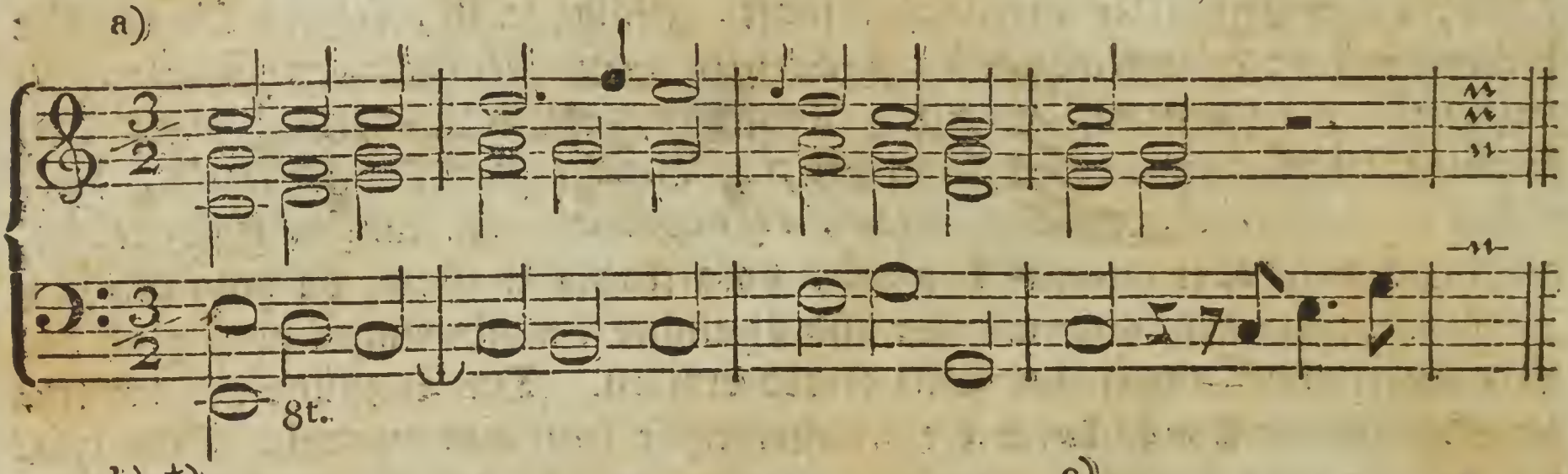
§. 447.

*) Schriebe ich nicht zunächst für Klavierspieler, so würde ich auch geistliche Kantaten, Oratorien, und überhaupt alles, was für die Kirche bestimmt ist, mit darunter begreifen.

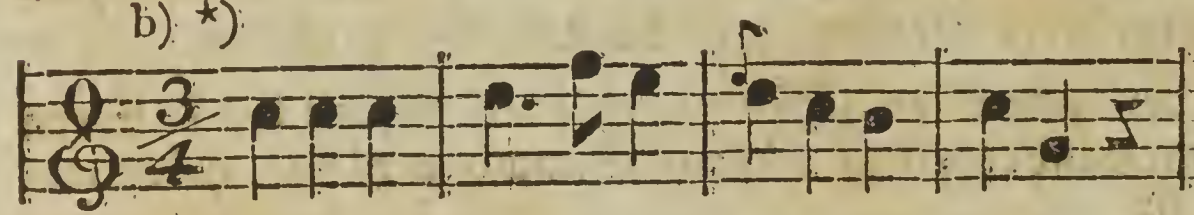
§. 447.

Je größer die Notengattungen sind, aus welchen die Takttheile oder Hauptzeiten einer Taktart bestehen, je schwerer muß auch der Vortrag seyn. Folglich hat man ein Tonstück, worin halbe Taktnoten die Takttheile sind, z. B. eins im $\frac{3}{2}$ a), weit schwerer vorzutragen, als wenn es im $\frac{3}{4}$ b) oder wohl gar nur im $\frac{3}{8}$ c) stände.

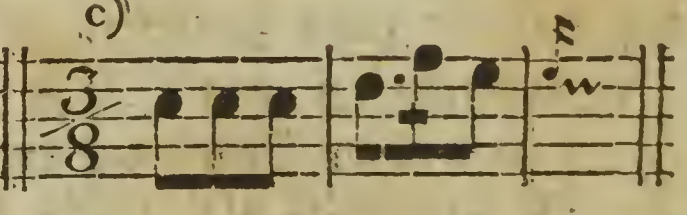
a)



b) *)



c)



In dem Beyspiele a) müssen daher alle Töne kräftig, oder mit einer gewissen Festigkeit angegeben und völlig ausgehalten werden; bey b) hingegen müßte der Vortrag schon etwas leichter, bey c) aber sehr leicht seyn. Selbst alsdann, wenn man über das Beyspiel c) Adagio schriebe, würde ein guter Spieler dieselben Töne nicht so schwer vortragen, als im $\frac{3}{2}$ bey a). Uebrigens folgt aus dem obigen, daß die Tonstücke im $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ u. dgl. am leichtesten vorgetragen werden müssen.

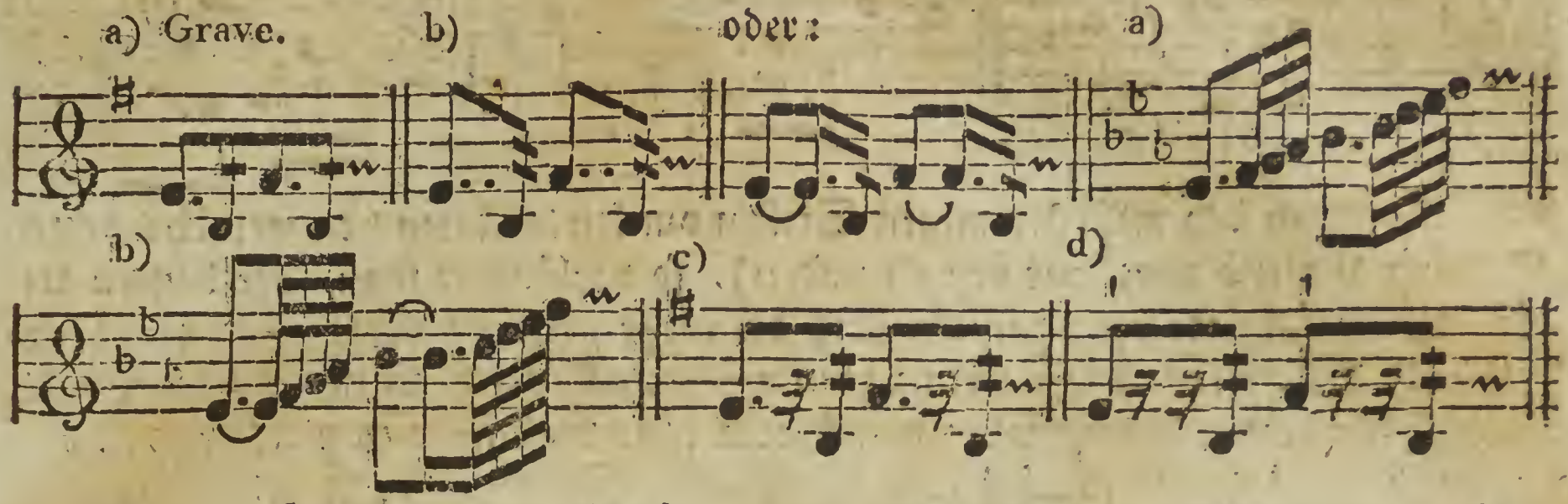
Beyläufig merke ich mit an, daß Tonstücke in kurzen Tripeltaktarten, wie bey c), einen gleichsam hüpfenden Gang bekommen, wenn man jeden ersten Ton eines Taktes verhältnißmäßig zu stark accentuirt.

§. 448.

Verschiedene Notengattungen erfordern ebenfalls einen mehr oder weniger schweren Vortrag. Kommen z. B. in einem Tonstücke größtentheils längere Notengattungen, nämlich ganze und halbe Taktnoten oder Viertel vor, so muß der Vortrag im Ganzen schwerer seyn, als wenn viele Achtel, Sechzehntheile u. s. w. untermischt sind. Besonders wird bey punktirten Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schwerern oder leichtern Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Ausführung nöthig. Man pflegt nämlich die punk-

*) Den Baß und die Mittelstimmen muß ich des Raumes wegen weglassen.

punktirten Noten größtentheils *) etwas zu verlängern, und dafür die unmittelbar darauf folgenden Noten um so viel zu verkürzen. Z. B.

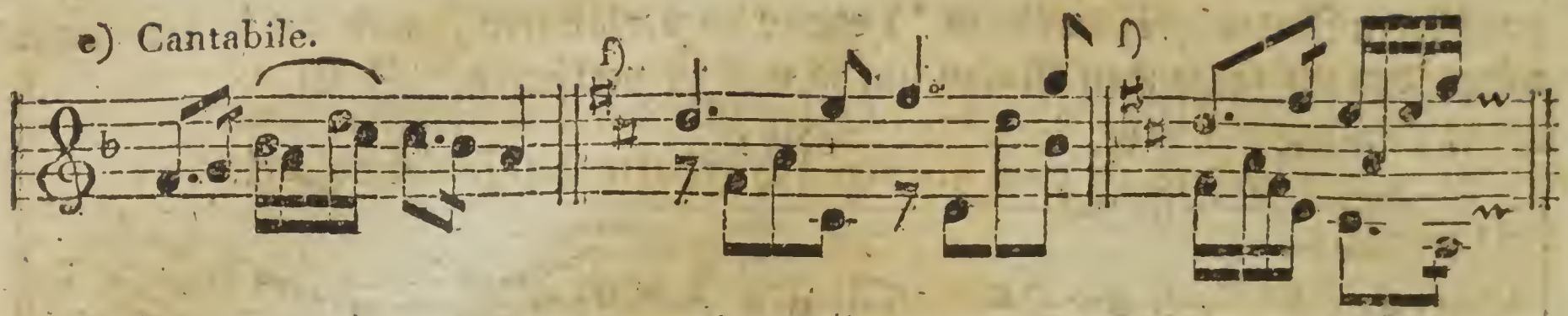


Die bey b) angezeigte Ausführung der Beyspiele a) wählt man gewöhnlich, wenn der Charakter des Tonstückes ernsthaft, feyerlich, erhaben ꝛc. ist; also nicht nur bey dem eigentlichen Grave selbst, sondern auch in Ouvertüren oder in andern Tonstücken mit der Ueberschrift sostenuto u. dgl. Man trägt in diesem Falle die durch punktirte Noten bezeichneten Töne schwer, folglich ausgehalten vor. Bey der Darstellung munterer, freudiger ꝛc. Empfindungen muß der Vortrag etwas leichter seyn, ungefähr wie bey c). Der unter d) angezeigten Ausführung bedient man sich vorzüglich bey feurig, kühn, entschlossen, heftig, mit Trotz, oder bey staccato vorzutragenden Tonstücken.**) Die Tasten werden stark angeschlagen, man hebt aber die Finger früher wieder davon ab, als bey solchen einzelnen Stellen oder ganzen Tonstücken, welche mit einer gewissen feyerlichen Würde vorzutragen sind. Bey gefälligen, singbaren ꝛc. Stellen, wie in dem folgenden Beyspiele e), pflegt man die punktirten Noten zuweilen zwar ebenfalls — wenn auch nicht eben so merklich — zu verlängern; doch werden sie sanfter (weniger accentuirt) vorgetragen. Besonders spielt man in solchen Fällen die kurzen Noten nach dem Punkte verhältnißmäßig schwach und geschleift. Ist eine zweyte Stimme, etwa so wie bey f), zu den punktirten Noten gesetzt, so bleibt man bey der vorgeschriebenen Eintheilung.

*) Alle mögliche Fälle sind nicht zu bestimmen; indessen kann man hierbey als Regel annehmen, daß die punktirten Noten, oder eigentlich die Punkte, alsdann nicht verlängert werden, wenn die darnach folgende Note völlig die Dauer eines Takttheiles, oder, in langsamer Bewegung, eines Taktgliedes bezeichnet. Doch dürfte auch diese Regel vielleicht nicht ohne Ausnahme und für den Anfänger noch überdies von keinem großen Nutzen seyn. — Wie nöthig wäre daher auch bey den punktirten Noten eine genauer bestimmte Andeutung. Da gegenwärtig wohl fast Jeder weiß, was zwey nach einander folgende Punkte gelten, so könnte durch den Gebrauch derselben, oder vermittelst einer andern genauen Bezeichnung, in ähnlichen Fällen aller Zweifel gehoben werden.

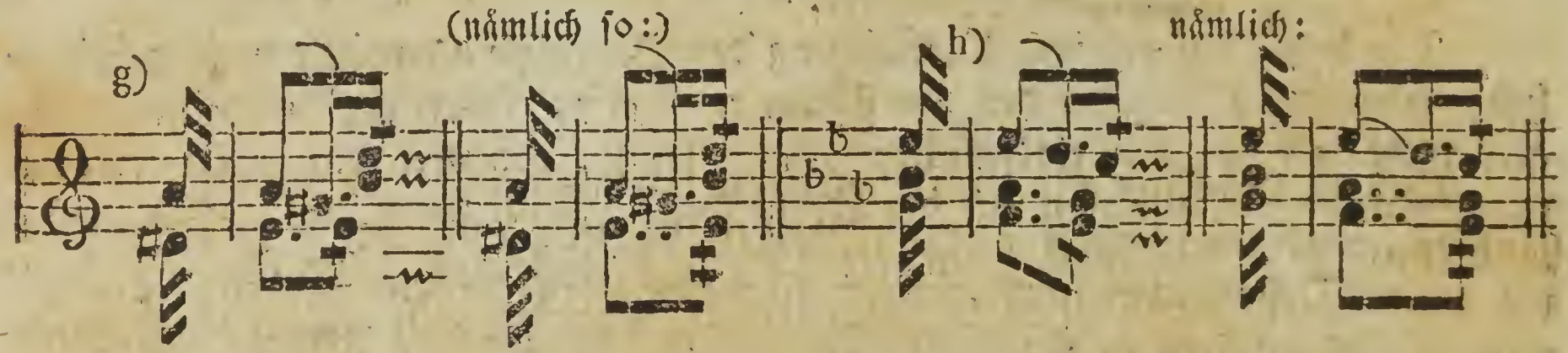
**) Aber äußerst schlecht und ganz gegen den erforderlichen Ausdruck ist diese Art des Vortrages unter andern in dem Schlußchore aus Graums Tod Jesu: Hier liegen wir gerührte Sünder ꝛc. Und doch hört man dieses Chor nicht selten so trotzig drohend vortragen. —

e) Cantabile.



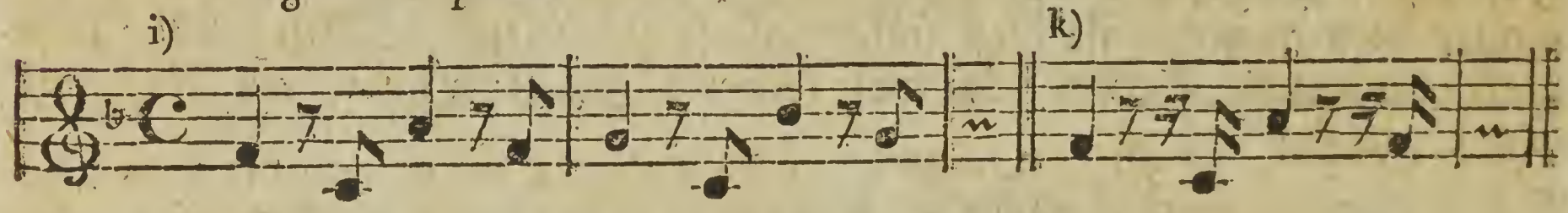
Kommen bey mehrstimmigen Stellen punktirte Noten von verschiedener Geltung zugleich vor, wie bey g) und h), so verlängert man, der bessern Uebereinstimmung wegen, gemeiniglich die mehr geltende Note — in dem Beyspiele g) das erste e der tiefern Stimme — noch durch einen zweyten Punkt, und spielt also die darauf folgenden Noten aller Stimmen zu gleicher Zeit.

(nämlich so:)



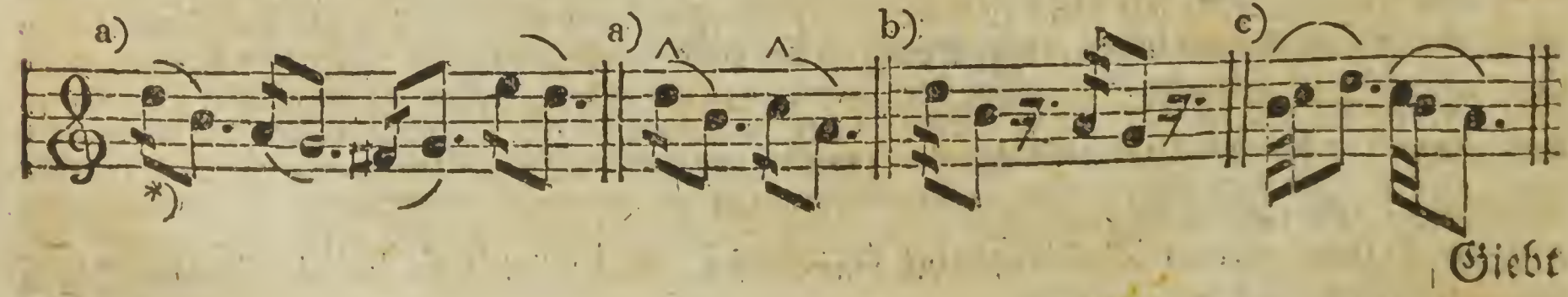
Auch die kurzen Pausen, welche die Stelle der Punkte vertreten i), werden in Tonstücken von lebhaftem ꝛc. Charakter oft verlängert, wie hier bey k).

Allegro con spirito.



§. 449.

Ist die jedesmalige zweyte Note punktirt, die erste hingegen kurz, wie in den folgenden Beyspielen a), so werden solche Figuren fast ohne Ausnahme geschleift und größtentheils schmeichelnd vorgetragen. Den ersten (kurzen) Ton accentuirt man zwar; doch darf der Nachdruck nur sehr gelinde seyn.



Giebt

*) So wohl diese Figuren, als auch die bey c), wo vor der punktirten Note zwey kurze vorausgehen, waren vorzüglich dem so genannten Lombardischen Geschmacke eigen.

Giebt man, besonders in Tonstücken von sanftem, gefälligem ꝛc. Charakter, den ersten Ton einer solchen Figur zu kurz an, so kann der Gesang leicht in das Freche ausarten, oder die nöthige Rundung verlieren; zumal wenn der Punkt noch überdies in eine hierbey fehlerhafte Pause verwandelt wird, wie oben bey b).

Ehedem wollte man bey ähnlichen Figuren die erste Note ohne Einschränkung nur sehr kurz vorgetragen haben. Sogar Agricola schreibt noch: „Wenn die kurze „Note voran, und der Punkt hinter der zweyten steht, so ist die erste Note so kurz „als möglich, das übrige wird der Note zugelegt, die den Punkt hinter sich hat." (Tosi, Anleitung zur Singkunst, S. 134.) Und Quanz setzt S. 59. seines Versuchs hinzu: „Es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaße." Bach hingegen behauptet S. 113: „Die erste Note wird nicht zu kurz abgefertiget, wenn „das Tempo gemäßigt oder langsam ist ꝛc."

§. 450.

Auch in Rücksicht der verschiedenen harmonischen und melodischen Behandlung wird ein schwererer oder leichterer Vortrag erfordert. Ein Tonstück mit vielen Dissonanzen muß nämlich schwerer vorgetragen werden, als ein anderes, in welchem größtentheils nur leichte konsonirende Akkorde gebraucht worden sind. Tonstücke mit vielen Passagen erfordern, überhaupt genommen, einen leichtern Vortrag, als solche Tonstücke, worin viele singbare Stellen vorkommen. Ins besondere werden Passagen, die aus Sprüngen bestehen, noch leichter vorgetragen, als bloß stufenweise fortschreitende. Tief gesetzte Tonstücke oder einzelne Stellen trägt man schwerer (gezogener) vor, als solche, die hoch gesetzt sind u. s. w.

§. 451.

In Ansehung des Zeitalters, worin ein Tonstück geschrieben wurde, des Nationalgeschmackes, der Manier des Komponisten, und des Instrumentes, für welches eine Komposition bestimmt ist, merke man zur Erläuterung des 443sten Paragraphen hauptsächlich Folgendes.

Da die ältern Tonstücke größtentheils einen ernsthaftern Charakter haben, oder — wenn man lieber will — in einem weniger galanten Style geschrieben sind ꝛc. als die mehrsten neuern Kompositionen: so müssen auch die Erstern in der Regel schwerer vorgetragen werden, als die Letztern. In so fern sollte allerdings das Zeitalter, worin ein Tonstück komponirt wurde, bey dem Vortrage desselben mit in Betrachtung kommen, ob dies gleich wohl nur selten geschehen mag.

Ein

Ein im italiänischen Nationalgeschmacke geschriebenes Tonstück erfordert einen mittlern (halb schweren Vortrag.*) Leichter muß die Ausführung eines französischen Tonstückes seyn; da hingegen zu den Kompositionen deutscher Tonsetzer größtentheils ein schwerer, kräftiger Vortrag erforderlich ist.**)

Eben so macht auch die verschiedene Manier der Komponisten eine Verschiedenheit im Vortrage nothwendig. Ein Tonstück von Händel, Sebastian Bach ꝛc. muß nämlich nachdrücklicher vorgetragen werden, als eins voll Witz und Laune von unserm Haydn, oder eins, worin es hauptsächlich nur auf die Fertigkeit des Spielers abgesehen ist, wie in verschiedenen modernen Sonaten u. dgl.

Für den Flügel geschriebene Tonstücke mit vielen Passagen erfordern nicht den schweren Vortrag, welcher bey Klaviersonaten von C. P. E. Bach ꝛc. oder gar bey guten und zweckmäßigen Kompositionen für die Orgel vorausgesetzt wird.

§. 452.

Der schwere oder leichte Vortrag muß aber nicht nur dem Ganzen, sondern jeder einzelnen Stelle eines Stückes entsprechen. In einem leicht vorzutragenden Tonstücke von munterm Charakter können dessen ungeachtet verschiedene Stellen enthalten seyn, welche sich durch eine gewisse Erhabenheit vor den übrigen auszeichnen, und daher einen verhältnißmäßig schwerern und kräftigern Vortrag erfordern. Dies ist z. B. der Fall bey einem baßartig gesetzten All' unisono; wenn anders der Komponist nicht ausdrücklich das Gegentheil vorgeschrieben hat. Ferner gehören hierzu diejenigen einzelnen Stellen, welche in Absicht auf die dabey gebrauchte Harmonie bedeutender sind, als die übrigen. (§. 450.) Nächstdem hat man in Fugen ꝛc. vorzüglich das Thema (Subjekt) und die nachahmenden Stellen etwas hervorstechend vorzutragen, damit sie desto bemerkbarer werden.

§. 453.

Außer den in diesem Abschnitte erwähnten Mitteln trägt auch die richtige Bewegung ungemein viel zum Ausdrucke des herrschenden Charakters bey. Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur irgend ein bekanntes Tonstück in der gehörigen Bewegung, und sodann unmittelbar darnach zu langsam oder zu geschwind

*) Ausnahmen hiervon giebt es allerdings sehr viele. Hier ist aber auch nur vom Allgemeinen, und nicht von einzelnen Fällen, die Rede.

**) Wenigstens war dies sonst der Fall; allein gegenwärtig hat sich hierin — wie ich schon oben anmerkte — manches geändert. Denn mehrere unsrer jetzigen Komponisten schreiben Tonstücke, die kaum leicht und hüpfend genug vorgetragen werden können. —

schwind spielen. Nimmt man die Bewegung zu langsam, so wird auch das vortrefflichste Tonstück matt oder langweilig; im entgegengesetzten Falle geht oft mit der Deutlichkeit zugleich die abgezielte Wirkung ganz, oder doch zum Theil verloren. Insbesondere werden die Tonstücke mit der Ueberschrift *Vivace* öfter zu geschwind gespielt. Man wendet nämlich diesen Ausdruck, welcher vorzüglich die Art des Vortrages andeutet, unrichtig nur allein auf die Bewegung an. Daher kommt es denn auch wahrscheinlich, daß unter andern bey der Arie von Graun: So stehet ein Berg Gottes ꝛc. die Bewegung nicht selten viel zu geschwind genommen wird. Dies mag mit verschiedenen Chören in Haydns Schöpfung wohl ebenfalls schon öfters der Fall gewesen seyn. Auch die Tonstücke mit den Ueberschriften: Grave, Maestoso, Marcia etc. werden häufig zu geschwind gespielt.

Uebrigens beziehe ich mich in Rücksicht der jedesmal zu nehmenden Bewegung auf das, was im zweyten Abschnitte des zweyten Kapitels, vorzüglich aber S. 105. ff. darüber gesagt worden ist, und füge hier noch hinzu, daß zwar seit kurzem verschiedene mehr oder weniger brauchbare musikalische Zeitmesser, z. B. von Bürja, Stöckel, Weiske, Wenk ꝛc. erfunden worden sind; allein noch hat es den Tonsetzern nicht beliebt, die Bewegung nach dem einen oder dem andern Chronometer über ihren Kompositionen zu bestimmen. Auch dürfte dies wohl so bald noch nicht von Allen zu erwarten seyn. Ich kann daher nicht umhin — da auch die Ueberschriften allein zur genauen Bestimmung des Zeitmaßes nicht hinreichend sind — den S. 106. erwähnten Ueberblick des zu spielenden Tonstückes hier nochmals angelegentlichst zu empfehlen. (Vergl. mit S. 109.).

Vierter Abschnitt.

Von der zweckmäßigen Anwendung der Manieren, und von gewissen andern Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden, oder doch einigermaßen mitwirken.

§. 454.

Die wesentlichen Manieren und willkührlichen Verzierungen nenne ich hier bloß deswegen, weil sie ein nicht unwichtiger Theil des guten Vortrages sind. Da aber von ihrer zweckmäßigen Anwendung in den besonders dazu bestimmten Kapiteln, wie ich hoffe, hinlänglich gehandelt worden ist, so verweise ich die Leser deswegen dahin, und warne hier nur nochmals vor dem zu häufigen Gebrauche der Manieren, wodurch nicht selten die in einem Tonstücke herrschende edle Simplicität ganz, oder wenigstens zum Theil, verloren geht.

Un-

Unter den übrigen Mitteln, welche zum guten Vortrage erfordert werden oder doch mitwirken, verstehe ich vorzüglich: 1) einen schönen Ton, 2) ein freyes, ungezwungenes Wesen bey der Ausführung, 3) anständige Mienen, und 4) gewisse Vortheile, durch deren Anwendung der Vortrag bey dem Klavierspielen gewinnen kann.

§. 455.

Daß zum guten Vortrage ein schöner Ton erfordert werde, kann ich wohl als erwiesen voraussetzen. Auch weiß man aus der Erfahrung, daß von zwey Spielern der Eine, auf dem nämlichen Instrumente — die Orgel ꝛc. hiervon ausgenommen — einen weit schönern Ton hervorbringt, als der Andere. Hier schränke ich mich also bloß auf die Beantwortung der beyden Fragen ein: Was versteht man unter einem schönen Tone? und wie kann sich der Klavierspieler einen schönen Ton eigen machen?

§. 456.

Ein schöner Ton an und für sich betrachtet, folglich ohne Beziehung auf den jedesmal herrschenden Charakter (Inhalt) eines Tonstückes; d. h. in der kürzern philosophischen Kunstsprache: Ein absolut schöner Ton muß deutlich, voll, geschmeidig, hell, vorzüglich aber angenehm seyn, und darf folglich, auch bey dem möglichsten Grade der Stärke, nicht rauh oder widrig, noch beym pianissimo undeutlich oder dumpf werden. Da aber die Musik Empfindungen verschiedener Art erregen soll, so muß zu den genannten Eigenschaften eines schönen Tones noch das Charakteristische hinzu kommen, d. h. der Ton muß dem jedesmaligen Inhalte des Tonstückes entsprechen, oder relativ schön seyn.*) „Der schönste Ton, schreibt Sulzer, ist der, der jeden Ton des Aus„drucks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar „und helle bleibt."

§. 457.

Sich einen absolut schönen und singenden Ton eigen zu machen, muß für den Klavierspieler eine Sache von äußerster Wichtigkeit seyn, weil überhaupt genommen derjenige am besten spielt, welcher sich der Singstimme am meisten nähert, oder dem Instrumente einen schönen singenden Ton abzugewinnen weiß. Denn was sind alle bunte Passagen, wenn es auf wahre Musik ankommt, gegen einen hinreißenden, herzerhebenden,

*) Man kann sogar zur Unzeit einen sonst schönen zärtlichen Ton hervor bringen. So wäre er z. B. in einem Allegro furioso etc. eben so zweckwidrig, als wenn der Redner eine heftige Drohung mit einem zärtlich bittenden Tone hersagte u. s. w. Hierüber verdient unter andern die ohnlängst herausgekommene sehr lehrreiche Schrift: Grundriß der Rhetorik von Maaß ꝛc. nachgelesen zu werden.

benden, echten Gesang! — Demjenigen, der noch keinen guten Ton hat, würde ich vorzüglich rathen, oft lauter Noten von beträchtlicher Länge zu spielen, die Tasten nur mäßig stark anzuschlagen, und sie so lange nachzudrücken, bis der Ton seine völlige Stärke hat, und nun (durch) noch mehreres Nachdrücken) höher werden würde. Man gewöhnt sich durch diese Uebung zugleich an einen nicht zu harten Anschlag, der selbst bey dem möglichsten Grade der Stärke erforderlich ist. Denn wer das Instrument mehr schlägt, als spielt; wer die Hände zu hoch, oder allzu nahe über den Tasten hält u. dgl. m. der kann keinen vollkommen guten Ton hervor bringen. Dies gilt nicht nur von dem Klaviere und Fortepiano, sondern auch sogar von dem Flügel. Denn selbst auf diesem letztern, zum Ausdrucke übrigens eben nicht sonderlich geeigneten, Instrumente weiß ein geschickter Spieler vermittelst des verschiedenen Anschlages der Tasten den Ton wenigstens etwas zu modificiren. Wie aber ein relativ schöner Ton beschaffen seyn muß, oder wie man ihn dem jedesmal herrschenden Charakter gemäß auf mancherley Art abzuändern hat, darüber ist im vorhergehenden Abschnitte das nöthigste angemerkt worden.

§. 458.

Ein freyes, ungezwungenes Wesen bey dem Spielen trägt zur guten Wirkung ebenfalls ungemein viel bey. Kunstwerke verlieren überhaupt sehr viel, wenn man das Natürliche dabey vermißt; kommt in der Musik noch eine merkbare ängstliche Ausführung hinzu, so wird der Zweck des Komponisten und Spielers sicher nur halb erreicht. Die schönste Passage, wobey der Spieler merken läßt, daß er mit Schwierigkeiten zu kämpfen habe, und daß die Ausführung derselben vielleicht verunglücken könne, macht dem theilnehmenden und besorgten Zuhörer bey weiten nicht so viel Vergnügen, als eine etwas schlechtere Stelle, die mit einer gewissen Ruhe und scheinbaren Leichtigkeit vorgetragen wird. Die Erfahrung bestätigt dies hinlänglich; ich habe daher nicht nöthig, mich hierüber auf psychologische Untersuchungen einzulassen.

Um auch öffentlich mit der nur eben erwähnten Ruhe und Leichtigkeit spielen zu können, wähle man ja nicht zu schwere Stücke, sondern solche, denen man sogar bey etwas zu geschwinder Bewegung völlig gewachsen ist. Denn dies abgerechnet, daß vielleicht nur die wenigsten Zuhörer beurtheilen können, welche Stellen der Natur des Instrumentes nach wirklich schwer sind, oder nur so scheinen, ist es auch unstreitig ehrenvoller, ein etwas leichteres Konzert u. dgl. vollkommen gut, als ein schwereres schlecht, oder doch nicht durchgängig fehlerfrey zu spielen. Was man aber für sich allein so ziemlich heraus bringt, das darf man deswegen doch noch nicht öffentlich zu spielen wagen, weil vor einer zahlreichen Versammlung und bey einem stark besetzten (zum Nachgeben nicht immer geneigten) Or-

chester gewöhnlich vieles mißlingt, was man für sich allein ohne Anstoß und gehörig rund heraus brachte. Wenigstens ist dies bey den Meisten der Fall, ob es gleich auch hiervon Ausnahmen giebt.

§. 459.

Schon in der Einleitung wurde vor allen unanständigen Mienen ꝛc. bey dem Spielen gewarnt; diese Warnung wiederhole ich hier. Kann man es aber dahin bringen, daß die Miene dem Charakter des Tonstückes auf eine anständige Art entspricht, oder daß man von dem jedesmaligen Affekte durchdrungen zu seyn scheint: so ist dieses dem guten Vortrage wenigstens nicht nachtheilig. Ob ich gleich nicht dafür halte, daß ein solches pantomimisches Spiel in der Musik so viel zum Ausdrucke beytrage, als man ehedem behauptete.*) Indeß wüßte ich auch nicht, was man Erhebliches dagegen einwenden wollte, wenn der Spieler bey muntern Affekten eine heitere Miene, bey zärtlichen eine gefällige, bey ernsthaften eine gesetzte — kurz, eine theilnehmende Miene annähme; vielmehr kann dadurch der Ausdruck allerdings verstärkt werden.

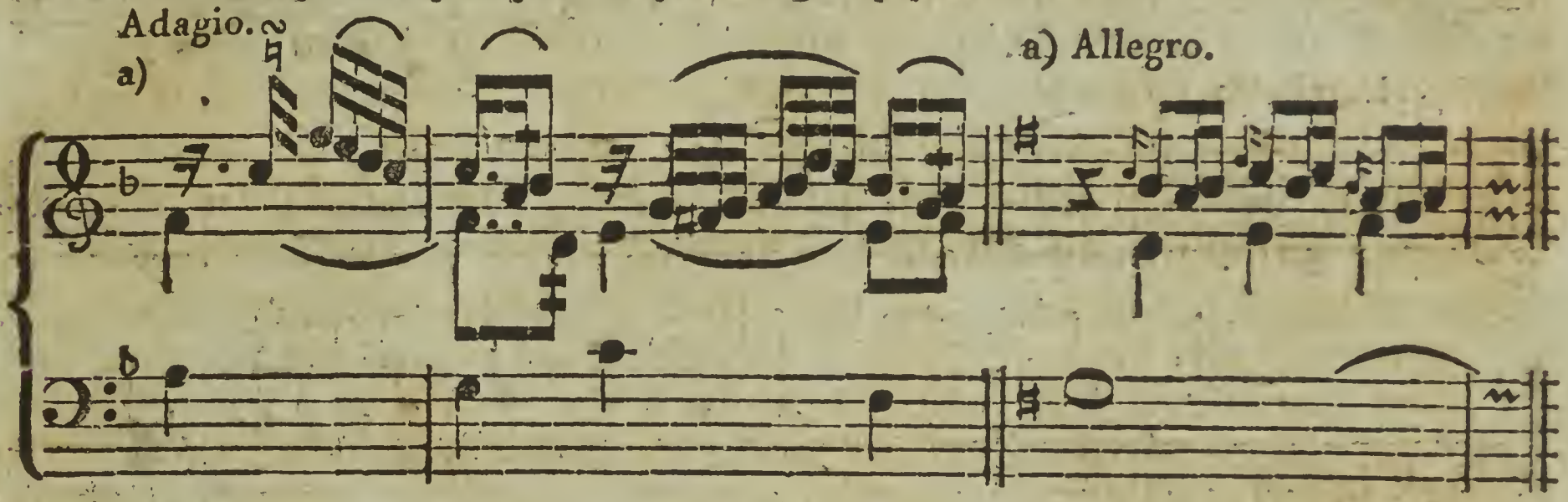
Aber freylich rechne ich hierzu nicht bey einer einzelnen schweren Stelle eine verdrüßliche Miene, oder bey jeder Note eine besondere Bewegung mit dem Munde u. s. w. Dem Sänger, vorzüglich aber dem auf der Bühne, würde ich in dieser Rücksicht Engels Ideen zu einer Mimik, oder den oben erwähnten Grundriß der Rhetorik von Maaß empfehlen.

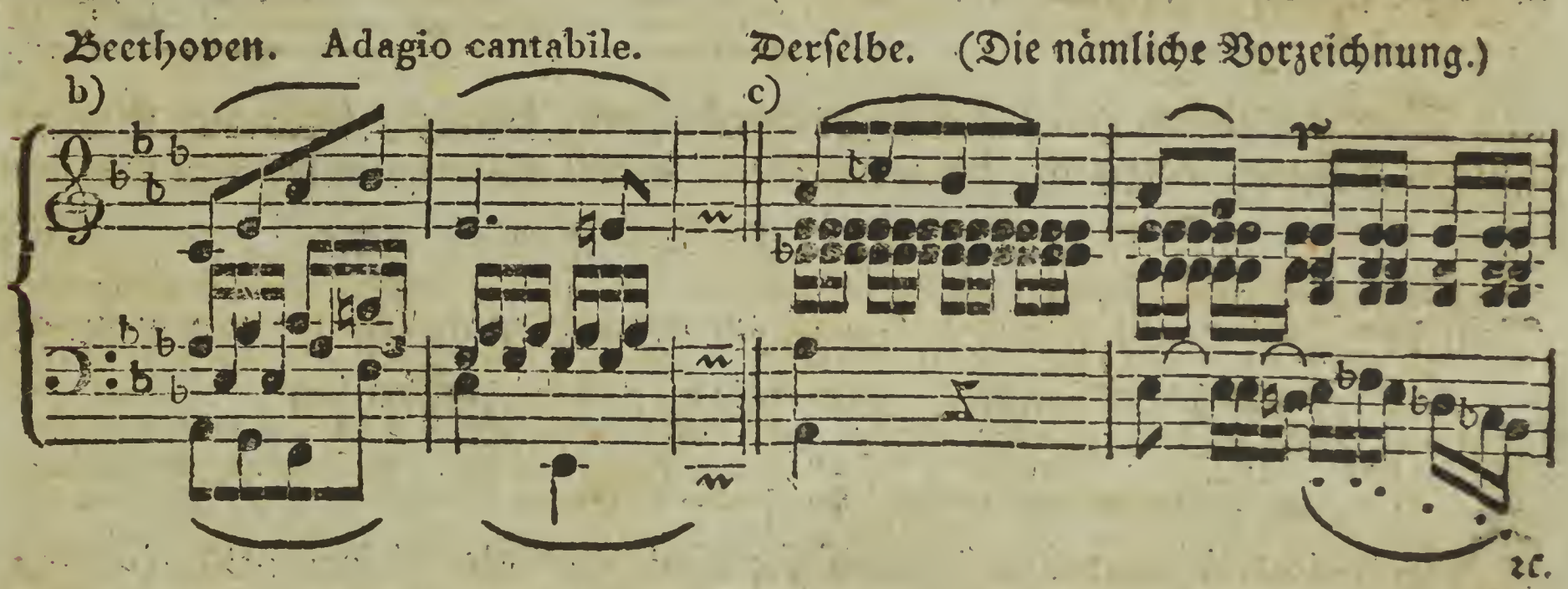
§. 460.

Damit man die Hauptstimme hervorstechend, deutlich, schön und fließend vortragen könne, rathe ich, die rechte Hand so viel als möglich mit den bloß begleiten-

*) Mattheson schreibt im vollkommenen Kapellmeister ein eigenes Kapitel von der Geberden-Kunst. Die damals ziemlich gewöhnliche Weitschweifigkeit und gewisse andere Dinge etwa abgerechnet, enthält dieses Werk, (beyläufig gesagt,) sehr viel Gutes, und verdient daher auch noch jetzt gelesen zu werden. Zwey Stellen aus dem erwähnten Kapitel rücke ich hier ein. Seite 35. heißt es unter andern: „Es wäre zu wünschen, daß wenn ja keine rechte geschickte gestus, übel eingeführter Gewohnheit halber, Statt finden wollten, nur zum mindsten keine ganz ungeschickte und übelanständige, oder kaltsinnige und gleichgültige Mienen dabey vorfallen mögten" ꝛc. S. 36: „Wenn der Clavierspieler das Maul krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und sein Antlitz dermassen verstellet, daß man die Kinder damit erschrecken mögte u. s. w." Im kritischen Musikus an der Spree befindet sich hierüber S. 224. die folgende Stelle: „Es besteht darin (in den Mienen, die ein Musiker bey der Ausübung zu machen hat) „kein geringer Vortheil. Der Sinn des Gesichts macht „einen großen Eindruck in uns. Können uns also die Töne eines Musici gefallen, über dessen Geberden und Krümmungen des Leibes wir entweder lachen, oder Ekel haben? Man „muß durch die ganze Haltung und Bewegung des Körpers zeigen, daß man dasjenige, was „man spielet oder singet, fühle und gedenke. Es ist eine Sprache, die an die Augen gerichtet ist; die Worte und Töne aber sind für die Ohren. Sollte es aber wohl überhaupt ungereimt seyn, bey der Musik diese beyden Sprachen zu vereinigen? Man lasse das, was zu „viel ist, das Lächerliche, das Ungereimte weg, so wird man sich ihrer gar wohl bedienen „können u. s. w. Es müssen aber nicht völlig ausgebildete Geberden oder Gestus, sondern „gleichsam nur Andeutungen davon seyn."

gleitenden Mittelstimmen zu verschonen. Daher spielt man in den beyden folgenden Beyspielen a) am besten nur die Oberstimme mit der rechten Hand, obgleich die Noten, durch welche die Mittelstimme bezeichnet wird, insgesammt mit in der obern Notenzeile stehen. Indeß kann freylich der Ausführer auch in so fern nicht immer nach Willkühr handeln. So ist man z. E. bey der unter b) eingerückten Stelle genöthigt, die in der Baßzeile enthaltene Mittelstimme mit der rechten Hand zu spielen, weil diese vom Basse zu weit abstehenden Töne der Mittelstimme mit der Linken nicht zu erreichen wären. Eben so würden auch die Triolen in der obern Zeile des Beyspieles c) mit der linken Hand gar nicht, oder doch nur zum Theil heraus zu bringen seyn.

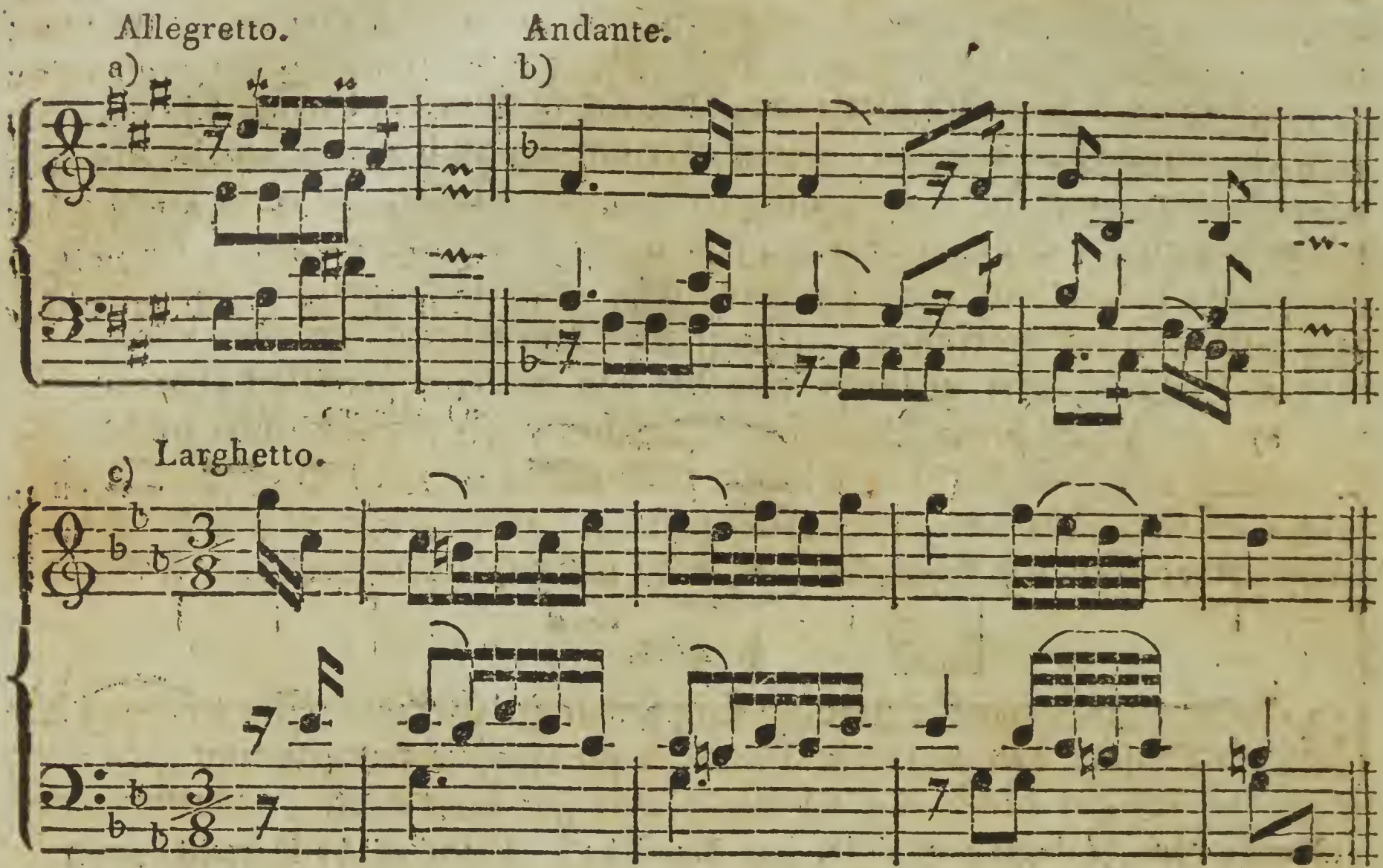




§. 461.

Wo es übrigens die Umstände verstatten, ist es rathsam, einerley Notengattungen mit Einer Hand zu spielen, weil nämlich der Vortrag gemeiniglich dabey gewinnt. In dem nachstehenden Beyspiele a) gehören demnach bloß die synkopirten Noten für die Rechte, die übrigen abwärts gestrichenen Achtel aber insgesammt für die linke Hand. Aus dem angezeigten Grunde spielt man bey b) mit der Linken nur den Baß, und die andern beyden Stimmen mit der Rechten.

Daß aber dies ebenfalls nicht in allen Fällen möglich ist, erhellet schon aus dem Beyspiele c).



Fünfter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit des eigenen richtigen Gefühls für alle in der Musik auszudruckende Empfindungen und Leidenschaften.

§. 462.

Das letzte und unentbehrlichste Erforderniß des guten Vortrages, (wovon schon §. 425. vorläufig geredet wurde,) ist unstreitig eigenes richtiges Gefühl für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen. Wer dieses Gefühl gar nicht, oder nur in einem sehr kleinen Grade hat, für den sind die in dem gegenwärtigen Kapitel, besonders aber im dritten Abschnitte enthaltenen Winke größtentheils unbrauchbar. Eine mündliche Anweisung würde bey solchen Personen wenigstens etwas mehr fruchten, als der beste schriftliche Unterricht; obgleich auch der emsigste und gewissenhafteste Lehrer dem

dem von Natur gefühllosen Lernenden schwerlich einen wirklich guten und ausdrucksvollen Vortrag beybringen wird.

§. 463.

Es giebt bekanntlich Personen, die ein so stumpfes Gefühl haben, daß auch die rührendsten Tonstücke wenig oder gar keinen Eindruck auf sie machen. Diese können, nach dem gewöhnlichen Gange der Natur, nie einen guten Vortrag bekommen. Einzelne Stücke, die ihnen der Lehrer mehrmals vorspielte, lernen sie vielleicht einigermaßen erträglich, auch wohl gut und dem Scheine nach mit Ausdruck vortragen. Dies ist aber kein eigenes, sondern nur ein erborgtes Gefühl, oder vielmehr eine Art von mechanischer Nachahmung, so wie etwa ein abgerichteter Vogel sein Stückchen besser oder schlechter nachpfeift, je nachdem es ihm besser oder schlechter vorgepfiffen wurde. Ohne neue Anweisung wird ein solcher abgerichteter Musiker ein anderes, ihm noch unbekanntes, Tonstück von eben dem Charakter doch nicht mit gehörigem Ausdrucke spielen.

§. 464.

Andere haben nur für gewisse Empfindungen Gefühl. Sie werden z. B. durch ein Tonstück von muntern Charakter zur Fröhlichkeit gestimmt, da hingegen ein Adagio mesto auf sie wenig oder gar nicht wirkt. Obgleich dieses einseitige Gefühl besser ist, als gar keines, so bleibt es doch immer unvollkommen. Denn der wahre Tonkünstler soll sich in jeden Affekt versetzen können, oder für alle in der Musik auszudruckende Leidenschaften und Empfindungen Gefühl haben, weil er nicht immer muntere oder scherzhafte, sondern oft in Einer Stunde ganz entgegengesetzte Empfindungen auszudrucken hat. Indeß wird es freylich niemand dahin bringen, daß er zu jeder Zeit und unter allen Umständen gleich gut und ausdrucksvoll spiele, da die Stimmung des Gemüthes einen sehr merklichen Einfluß auf den Vortrag hat. Ueberhaupt aber dürfte es wohl nur wenige Menschen geben, die auch bey übrigens richtigem Gefühl im Ausdrucke jeder Empfindung und Leidenschaft gleich stark sind, weil hierbey so viel von dem individuellen Empfindungsvermögen oder von dem Temperamente des Spielenden abhängt. So wird z. B. ein Tonkünstler von sehr lebhaftem, feurigem Charakter das Adagio schwerlich mit so innigem Gefühl und eben so rührend vortragen, als ein von Natur zur Zärtlichkeit und Schwermuth gestimmter Musiker. Da hingegen ein Phlegmatiker das Allegro con spirito etc. wohl nur sehr selten, oder vielleicht nie mit dem gehörigen Feuer darstellen dürfte. Um so viel nöthiger ist es aber auch, daß der Lernende in Ansehung des auszudruckenden Charakters der Natur gleichsam nachzuhelfen,

fen, und das wenigstens einigermaßen zu erwerben suche, was sie ihm entweder ganz versagt, oder doch nur in einem geringen Grade verliehen hat. Denn auch das Empfindungsvermögen kann durch Uebung verstärkt werden. Wer aber den Charakter eines Tonstückes ganz verfehlt, und z. B. ein Largo, worin traurige Empfindungen herrschen, leicht und munter vorträgt u. dgl., für den möchten wohl alle, oder doch die meisten Regeln in Ansehung des ausdrucksvollen Vortrages vergebens seyn.

§. 465.

Wenn der Komponist den erforderlichen Vortrag, so gut es möglich ist, im Ganzen und bey einzelnen Stellen bestimmt, der Spieler aber alle in den vorhergehenden Abschnitten erwähnte Mittel gehörig angewandt hat: so bleiben immer noch besondere Fälle übrig, in welchen der Ausdruck durch außerordentliche Mittel erhöhet werden kann. Ich rechne hierzu vorzüglich: 1) das absichtliche Spielen ohne Takt, 2) das zweckmäßige Eilen oder Zögern bey gewissen Stellen, 3) das so genannte Tempo rubato. Drey Mittel, welche selten und am rechten Orte angewandt von großer Wirkung seyn können.

§. 466.

Mehr nach Gefühl als taktmäßig müssen, außer den freyen Fantasien, Kadenzen, Fermaten ꝛc. unter andern auch die mit dem Worte Recitativo bezeichneten Stellen vorgetragen werden. Man findet hin und wieder in Sonaten, Konzerten u. dgl. einzelne Stellen von dieser Art, z. B. in dem Andante der ersten Sonate, dem König von Preußen gewidmet, von C. P. E. Bach; im zweyten Hefte der Klaviersachen von Mozart, S. 61; in dem Adagio eines Konzertes aus Es dur von Ebendemselben u. a. m. Solche Stellen würden eine schlechte Wirkung thun, wenn man sie genau nach der Geltung der vorgeschriebenen Noten (taktmäßig) spielte. Die untermischten wichtigern Töne müssen daher etwas länger ausgehalten, und verhältnißmäßig stärker vorgetragen werden, als die weniger wichtigen; ungefähr so, wie ein gefühlvoller Sänger diese Töne singen, oder ein guter Redner die Worte dazu deklamiren würde. Welches aber die jedesmal wichtigern Töne sind, dies muß der Spieler selbst fühlen. Indeß habe ich doch §. 412. ꝛc. verschiedene solche Töne angezeigt, die wenigstens zum Theil auch in den hier erwähnten Fällen zu den wichtigern gehören.

§. 467.

Die Stellen, wo das Eilen oder Zögern statt finden kann, sind schwerlich alle zu bestimmen; einige derselben will ich jedoch kenntlich zu machen suchen.

Ich

Ich setze aber voraus, daß man sich dieser beyden Mittel — wie das schon im Allgemeinen erinnert worden ist — überhaupt nur selten, und bloß alsdann bediene, wenn man allein, oder mit aufmerksamen Begleitern spielt.*)

Daß dieses absichtliche Eilen oder Zögern mit dem in der Einleitung erwähnten fehlerhaften Eilen ꝛc. nicht verwechselt werden darf, versteht sich von selbst.

§. 468.

In Tonstücken von sehr heftigem Charakter kann man die stärksten Stellen etwas beschleunigt (accelerando) ausführen. Eben dies gilt auch von solchen einzelnen Stellen, welche verstärkt (gemeiniglich höher) wiederholt werden. Im letzten Adagio der zu Nürnberg herausgekommenen sechs Sonaten von C. P. E. Bach kommt S. 37. eine auf ähnliche Art wiederholte Stelle vor, die der Verfasser selbst „durch ein allmähliges gelindes Eilen bey jeder Versetzung „ausgeführt haben will." (Versuch ꝛc. S. 114.) Wenn Stellen, worin sanfte Empfindungen herrschen, durch einen lebhaft vorzutragenden Gedanken unterbrochen werden, so kann man bey dem Letztern die Bewegung etwas beschleunigen.**) Auch bey einer Stelle, durch welche unerwartet ein heftiger Affekt erregt werden soll, findet das Eilen statt. Sicherer wäre es aber auf jeden Fall, wenn die Komponisten solche beschleunigt auszuführende Stellen selbst bezeichneten; wie denn auch Einige wirklich *accelerando* oder *precipitando* darüber schreiben.

§. 469.

Bey Stellen, die sich durch einen vorzüglich zärtlichen, schmachtenden, traurigen ꝛc. Inhalt vor den übrigen auszeichnen, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten) ungemein verstärkt werden. Auch bey den Tönen vor gewissen Fermaten (S. 351.) nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstückes (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, smorzando u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig zögernd gespielt werden. Oft wird dieses Anhalten oder Nachlassen in

*) Beynahe möchte man jetzt vor dieser Schönheit warnen; denn seit einiger Zeit wird unleugbar großer Mißbrauch damit getrieben. Fast jeder sich so nennende Virtuose und Solosänger eilt oder zögert so oft, und wo es ihm nur einfällt. Daß dieses allzu häufige Abändern der Bewegung schon an sich zweckwidrig und störend ist, davon wird sich wahrscheinlich jeder, dem die Natur ein richtiges Gefühl verlieh, bereits selbst überzeugt haben. Noch überdies pflegt dabey die Ausführung von einem ganzen Orchester, wie natürlich, nicht immer gehörig übereinstimmend auszufallen; folglich wird auch in dieser Hinsicht öfter mehr verdorben, als gut gemacht.

**) Von dieser Art sind einige Stellen in der ersten Sonate der zweyten Sammlung meiner größern, 1776. herausgekommenen, und 1789. wieder neu aufgelegten Sonaten.

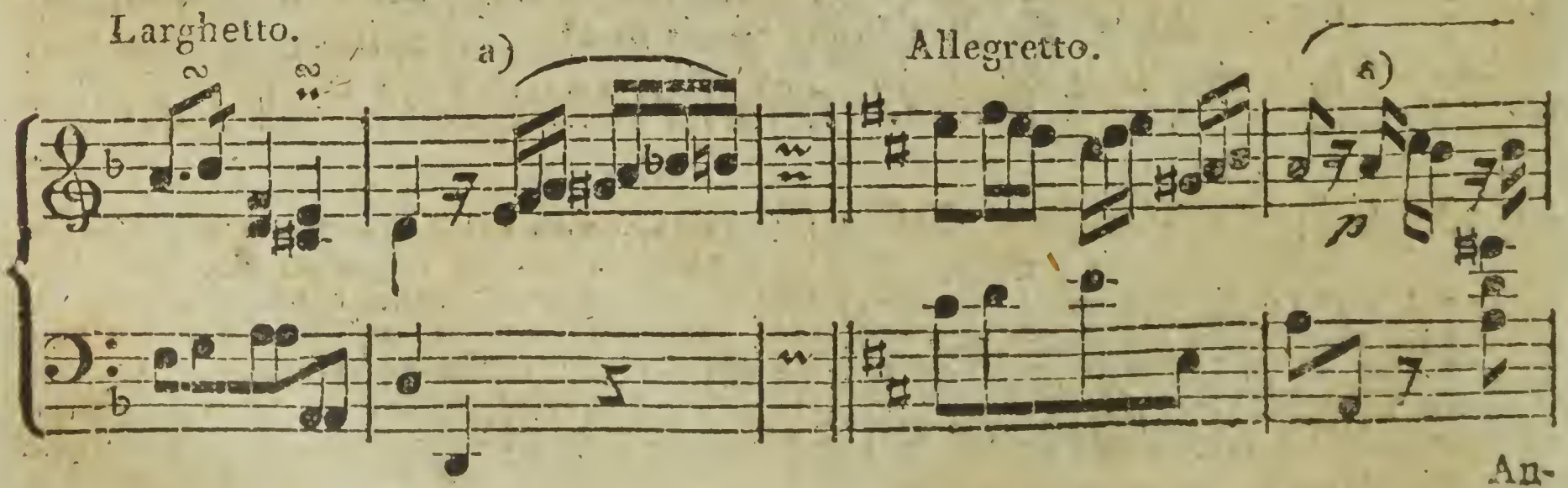
in der Bewegung von den Komponisten selbst, und zwar durch tardando, ritardando, rallentando oder lentando vorgeschrieben.

§. 470.

Eine sanfte, rührende ꝛc. Stelle zwischen zwey stark und lebhaft vorzutragenden Gedanken, (wie im ersten Theile meiner leichten Klaviersonaten, S. 10. 11. 25 ff.) kann etwas zögernd ausgeführt werden; nur nimmt man in diesem Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern sogleich ein wenig (aber kaum merklich) langsamer. Vielleicht wäre auch die im vierten Hefte der Klaviersachen von Mozart, S. 7. T. 12—19. befindliche Stelle zu dieser Ausführung geeignet. Besonders findet das abwechselnde Eilen und Zögern in solchen Tonstücken statt, worin zwey Charaktere von entgegengesetzter Art dargestellt werden. So hat E. Bach eine vortreffliche Sonate geschrieben, „welche „gleichsam ein Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguineus unter„hält." *) Auf ähnliche Art schildert E. W. Wolf in den sechs kleinen Sonaten v. J. 1779. Seite 10. ff. das entzweyte Ehepaar gemeiner Leute. — Uebrigens dürfte das Zögern wohl vorzüglich bey Stellen in langsamer Bewegung noch am zweckmäßigsten seyn, oder doch das wenigste Unheil anrichten. (Vergl. mit der Note auf S. 415.)

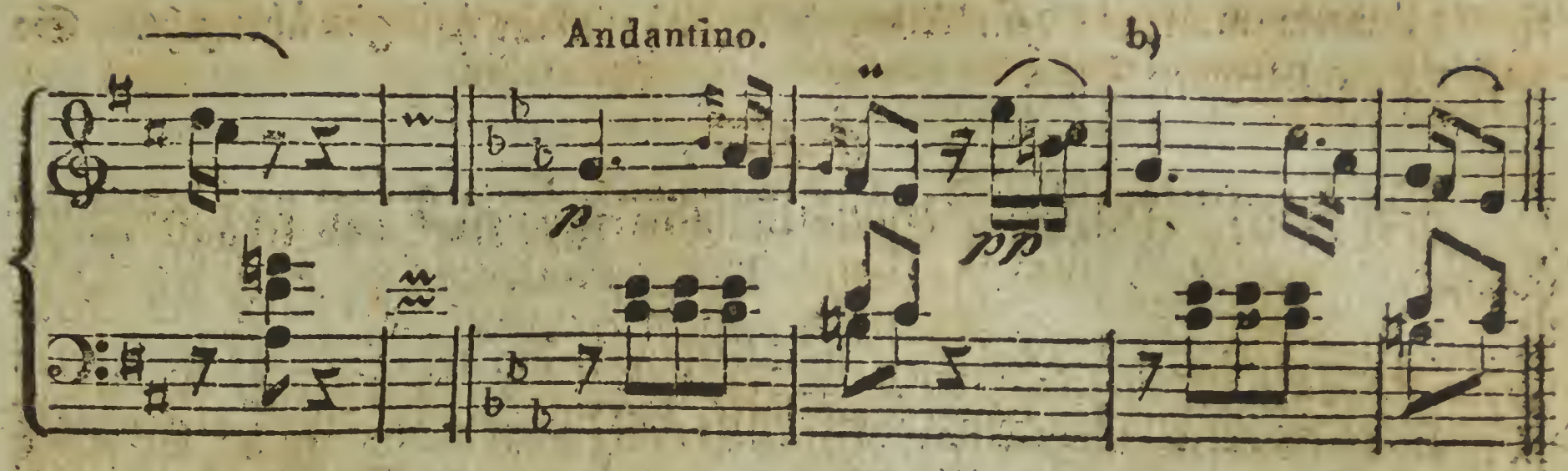
§. 471.

Zu den Stellen, welche etwas anhaltend vorgetragen werden können, gehören — außer den durch kleine oder auch durch größere Noten angedeuteten, und *senza tempo*, *ad libitum etc.* überschriebenen Verzierungen der Fermaten u. dgl. — auch solche Uebergänge oder Einleitungen in das Thema, wie ich deren unter a) zwey eingerückt habe. Eben so kann eine matt vorzutragende Stelle bey der Wiederholung noch ein wenig langsamer gespielt werden b), als die Bewegung vorher war.



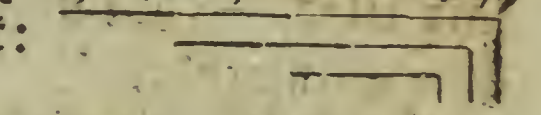
An-

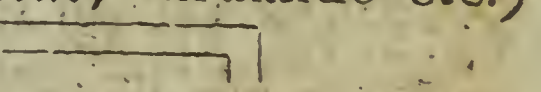
*) Sulzers Worte, im Artikel Sonate.

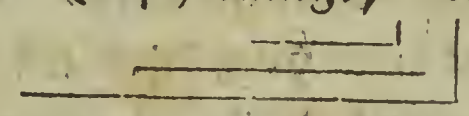
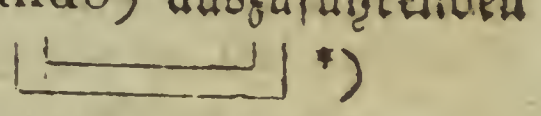


§. 472.

Der angezeigten Merkmale ungeachtet, möchte doch vielleicht mancher Klavierspieler die Stellen, wo das Eilen oder Zögern von guter Wirkung ist, nicht immer errathen, oder von diesen Mitteln wohl sehr zur Unzeit Gebrauch machen. Daher habe ich schon in meinen leichten Klaviersonaten zur Bezeichnung solcher, etwas eilend oder zögernd auszuführenden, Stellen einige neue Zeichen gebraucht. Hier folgen diese Zeichen, nebst der beygefügten Bedeutung derselben.

Diejenigen Stellen, wobey die Bewegung allmählich (nach und nach) etwas langsamer genommen werden soll, sind so bezeichnet: 

Zu solchen einzelnen Stellen, die sogleich von der ersten Note an, folglich nicht nach und nach, etwas langsamer (anhaltend, zögernd, tardando etc.) gespielt werden sollen, wählte ich diese Bezeichnung: 

Ueber den etwas eilend (beschleunigt, accelerando) auszuführenden Stellen stehen diese Zeichen:  oder:  *)

Hierbey erinnere ich aber nochmals, daß so wohl bey dem Zögern, als bey dem Beschleunigen, die Bewegung kaum merkbar abgeändert werden darf. Denn es thut eine üble Wirkung, und ist gemeiniglich der Einheit sehr nach-

thei-

*) Die in Cramers Magazin der Musik anstatt dieser Zeichen vorgeschlagenen Wörter: tenuto, rallentando, smorzando und accelerando, haben bekanntlich zum Theil eine ganz andere Bedeutung. Sodann weiß man auch oft nicht, oder sieht wenigstens nicht im voraus, auf wie viele Noten oder Takte sich das Zögern ꝛc. beziehen soll u. dgl. m. Ueberdies wird durch die erwähnten Kunstwörter nicht genau bestimmt, ob die Bewegung in dem einen oder dem andern Falle nur nach und nach, oder auf einmal abgeändert werden soll. Ein Unterschied, der allerdings wichtig ist. In dieser Rücksicht scheinen mir die obigen Zeichen — obgleich übrigens auch manches dagegen einzuwenden seyn mag — doch die jedesmal zu wählende Ausführung genauer anzudeuten.

theilig, wenn man aus dem Allegro beynahe in ein Adagio übergeht. So auch im umgekehrten Falle.

§. 473.

Will der Komponist ein Tonstück nicht durchgängig strenge nach dem Takte ausgeführt haben, so pflegt er dies im Allgemeinen durch die beygefügte Ueberschrift *con discrezione* anzudeuten. In diesem Falle ist es also der Beurtheilung und dem Gefühle des Spielers überlassen, bey gewissen dazu geeigneten Stellen die Bewegung ein wenig langsamer, bey andern aber etwas geschwinder zu nehmen. Hierbey muß daher das, was ich in den vorhergehenden fünf Paragraphen darüber erinnert habe, vorzüglich angewandt werden.

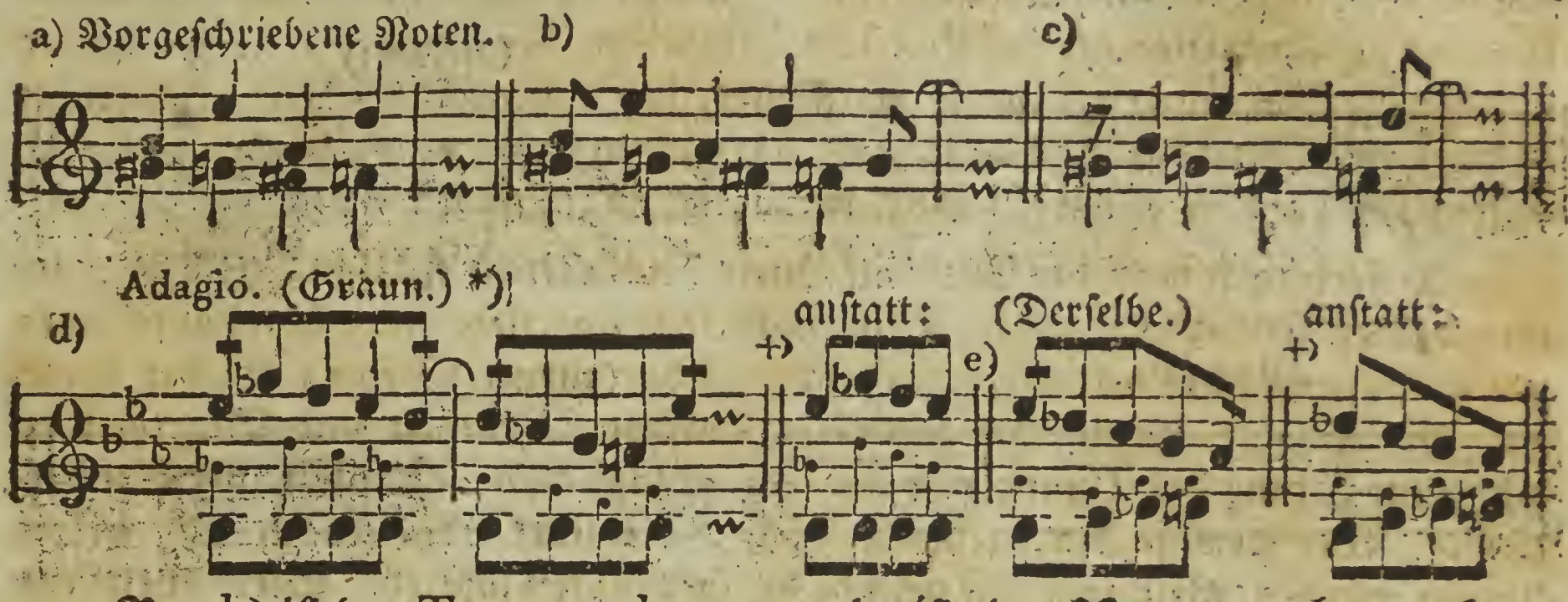
Außerdem kommt der Ausdruck: **mit Diskretion spielen**, noch in mancher andern Bedeutung vor. Denn nicht selten versteht man überhaupt einen guten Vortrag oder einen feinen Geschmack darunter. Wenn z. B. der Spieler jede einzelne Stelle mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurtheilung nach dem Sinne des Tonsetzers vorträgt, so sagt man: **er spielt mit Diskretion.** Wer gewisse durchgehende Töne, die stark vorgetragen sehr widrig klingen würden, gleichsam nur gelinde durchschlüpfen läßt, der spielt ebenfalls **mit Diskretion.** Diese Art von Diskretion — die auch jetzt wieder sehr nöthig wird — hat man unter andern besonders in Sebastian Bachs Werken öfter anzuwenden.*) Zuweilen heißt auch **mit Diskretion spielen** so viel als **nachgeben, oder sich nach Andern richten.** Wer also aus Gefälligkeit mit einem schlechten Spieler eilt, anhält, im Nothfalle ganze Takte wegläßt, zusetzt u. dgl. der **spielt** (oder **akkompagnirt**) **mit Diskretion.** Und leider muß man nur allzu oft so diskret seyn. —

§. 474.

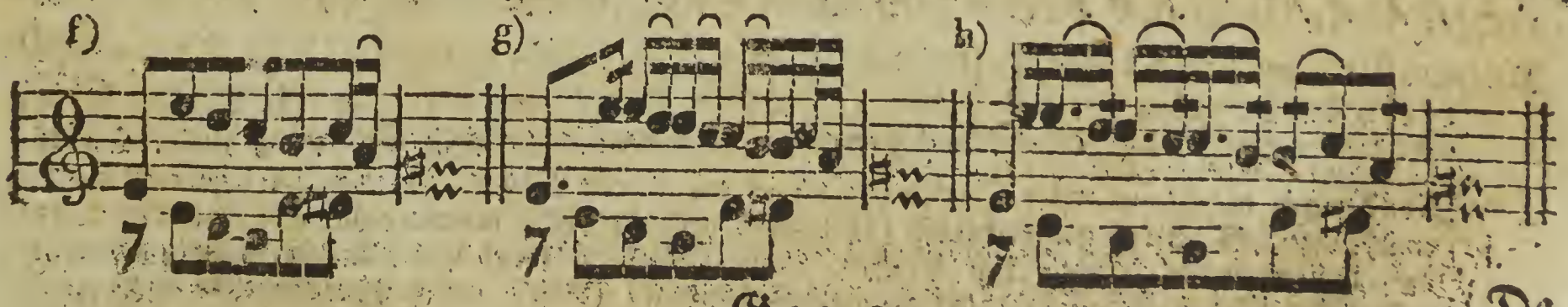
Das so genannte *Tempo rubato* oder *robato* (wörtlich übersetzt: gestohlnes Zeitmaß,) erklärte ich §. 465. für das letztere außerordentliche Mittel, wodurch der Ausdruck erhöhet werden kann, wenn anders der Spieler am rechten Orte Gebrauch davon zu machen weiß; wiewohl sich dazu in den neuern Kompositionen für Klavierinstrumente nur sehr selten eine schickliche Gelegenheit er-

*) Kirnberger macht im ersten Theile der Kunst des reinen Satzes, S. 216. die sehr richtige Bemerkung: „S. Bach wagte hierin (in dem Gebrauche vieler unmittelbar auf einander folgenden dissonirenden Töne) „am meisten, daher erfodern seine Sachen einen ganz besondern „Vortrag, der seiner Schreibart genau angepaßt ist; (vergl. mit §. 451.) denn sonst sind viele „von seinen Arbeiten kaum anzuhören ꝛc. trifft man aber den wahren Vortrag derselben, so „klingen auch seine gelehrtesten Fugen schön." Dies mögen sich vorzüglich diejenigen, die S. Bachs nur erst vor kurzem öffentlich heraus gekommene Meisterwerke besitzen, zur Lehre gesagt seyn lassen.

ereignen dürfte, da die Tonsetzer das Tempo rubato größtentheils selbst bezeichnen. Dieser Kunstausdruck kommt ebenfalls in mehr als Einer Bedeutung vor. Am gewöhnlichsten versteht man darunter das Verrücken der Noten vermittelst der Vorausnahme oder Verzögerung derselben. Dadurch wird nämlich gewissen Noten etwas von ihrer Geltung entzogen, (gleichsam gestohlen,) und andern dafür so viel mehr gegeben. Z. B.



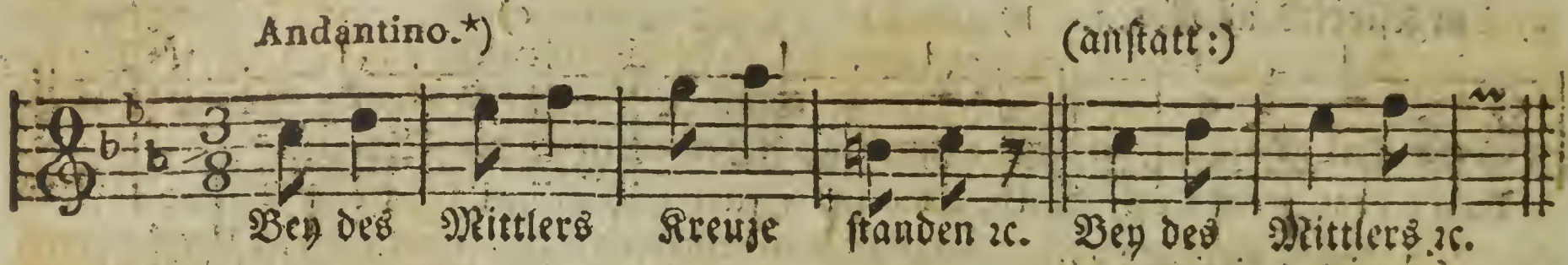
Bey b) ist das Tempo rubato vermittelst einer **Vorausnahme**, (*per anticipationem*,) bey c) aber vermittelst einer **Verzögerung** (*per retardationem* der unter a) enthaltenen Noten der obern Stimme angebracht. So auch in den Beyspielen d) und e). Man sieht hieraus, daß sich diese Art von Tempo rubato auf die §. 106. erwähnte Synkopation gründet, und daß dabey das Zeitmaß oder vielmehr der Takt im Ganzen unverrückt bleibt. Folglich ist der gewöhnliche, aber etwas zweydeutige Ausdruck: verrücktes Zeitmaß, nicht passend; denn nur die Noten der Melodie werden (ohne Verletzung des Taktes) gleichsam von der ihnen zukommenden Stelle verschoben. Sogar wenn in der Melodie mehrere Noten hinzu gesetzt werden, wie in den folgenden Beyspielen g) und h), müssen doch jederzeit bey dem Anfange des Taktes ꝛc. die Stimmen wieder richtig zusammen treffen. Es entsteht also auch in diesem Falle kein wirkliches Verrücken des Zeitmaßes.



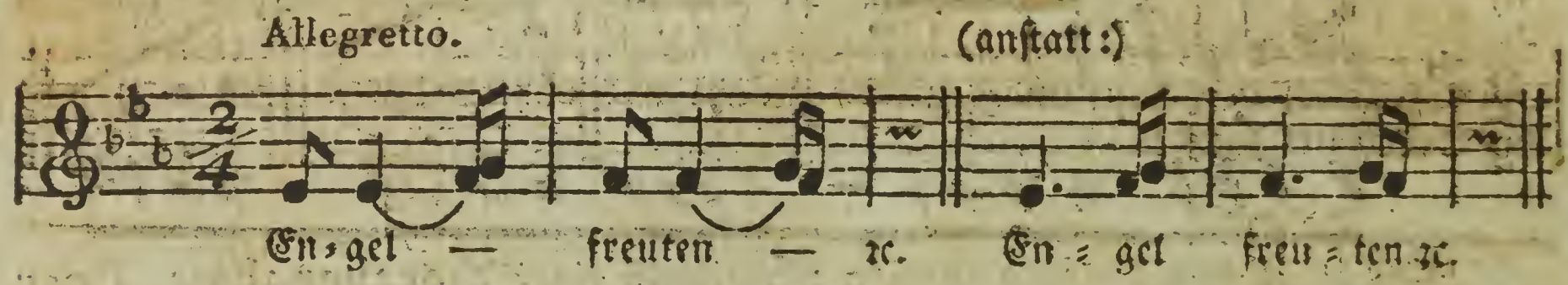
*) Aus der Arie: Ihr weichgeschaffnen Seelen ꝛc. So rein auch in Grauns Kompositionen der Satz ist, so entsteht doch in diesen beyden Beyspielen durch das Zuvorkommen und Zurück-

Da durch ein solches Tonverziehen, wie man es sonst auch zu nennen pflegt, leicht Fehler gegen den reinen Satz, oder doch auffallende Härten entstehen können, so muß es sehr behutsam angewandt werden.

Eine ähnliche, ehedem auch in Tonstücken für den Gesang sehr gewöhnliche, Art von Tempo rubato kommt unter andern noch in Pergolesi's bekanntem Stabat mater vor. Z. B.

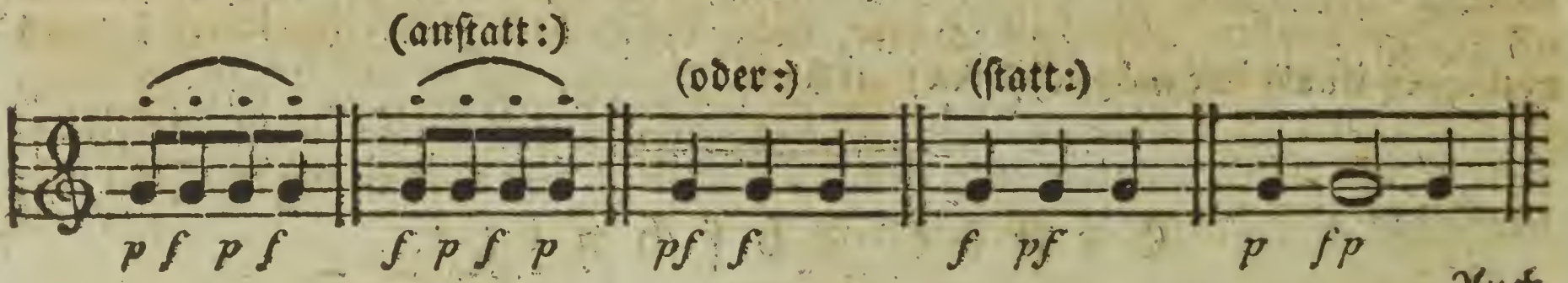


Oder wohl gar so:



Freyheiten, oder vielmehr Verzerrungen, die sich wohl ohnehin kein Spieler aus eigener Willkühr erlauben wird.

Außerdem versteht man unter dem Ausdrucke Tempo rubato auch das Verlegen der Accente auf diejenigen Noten, welchen er eigentlich nicht zukommt, oder mit andern Worten: wenn die Töne auf den schlechten Takttheilen oder Gliedern stärker vorgetragen werden, als diejenigen, die auf einen guten Takttheil ꝛc. fallen, wie in diesen Beyspielen.



Auch

rückbleiben der, oben unter d) und e) eingerückten, Singstimme gegen die erste Violine bey +) eine kleine Härte, die besonders in der vorgeschriebenen langsamen Bewegung ziemlich merkbar wird.

*) Ueber diese Stelle sind Streitigkeiten entstanden. Einige erklären sie nämlich in Hinsicht auf die Scansion ꝛc. für sehr tadelhaft; Andere hingegen vertheidigen sie. Da die nähere Untersuchung nicht hierher gehört, so verweise ich diejenigen, welche die Gründe für und wider diese Art von Tempo rubato zu wissen wünschen, auf den Artikel Verrückung in Sulzers allg. Theorie; auf das vierzigste Stück der 1793. herausgekommenen Berlinischen musikalischen Zeitung; auf S. 204. des ersten Jahrganges, und auf S. 257. ff. des zweyten Jahrganges der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung.

Auch das oben erwähnte absichtliche Eilen oder Zögern wird von Einigen durch den Ausdruck Tempo rubato bezeichnet; wiewohl man gemeiniglich nur das Zögern oder Anhalten (nicht das Eilen) dadurch andeuten will.

Ueber die zweckmäßige Anwendung der einen oder der andern Art von Tempo rubato ist §. 372, 409, 412, 467 ff. das nöthigste angemerkt worden.

So viel von den wichtigsten Erfordernissen des guten Vortrages. Noch mehr darüber zu sagen, verstattet der Raum nicht. Habe ich meinen Endzweck, der angewandten Mühe ungeachtet, in dem gegenwärtigen Kapitel nicht ganz erreicht: so werden doch die gegebenen Winke wenigstens dem Lernenden einigen Nutzen schaffen, wenn auch der Lehrer noch manche Lücke bemerken sollte.

Außer dem, was Tosi, Bach, Quanz, Hiller und einige Andere in Absicht auf den Vortrag gelehrt haben, ist vorzüglich in Sulzers allg. Theorie dieser Artikel (nach S. 278. des zweyten Jahrganges der allg. musikalischen Zeitung) von Schulz sehr gut ausgearbeitet worden. Ich habe daher seinen Plan größtentheils beybehalten, weil er mir der beste zu seyn schien; jedoch wird man auch sehr viele, und hoffentlich nicht ganz unbedeutende Zusätze und nähere Erklärungen in meiner Bearbeitung finden.

Anhang.

Vorerinnerung.

Noch kommen sehr häufig gewisse Ausdrücke vor, deren Bedeutung der Klavierspieler schlechterdings wissen muß, oder die er sich wenigstens mit leichter Mühe bekannt machen kann, wenn sie auch nicht alle zunächst auf das Klavierspielen Beziehung haben sollten. Die dadurch bezeichneten Gegenstände konnten in keinem der acht Kapitel füglich berührt werden, daher will ich hier, außer der Ordnung, die etwa noch übrigen nöthigsten Ausdrücke möglichst kurz erklären.

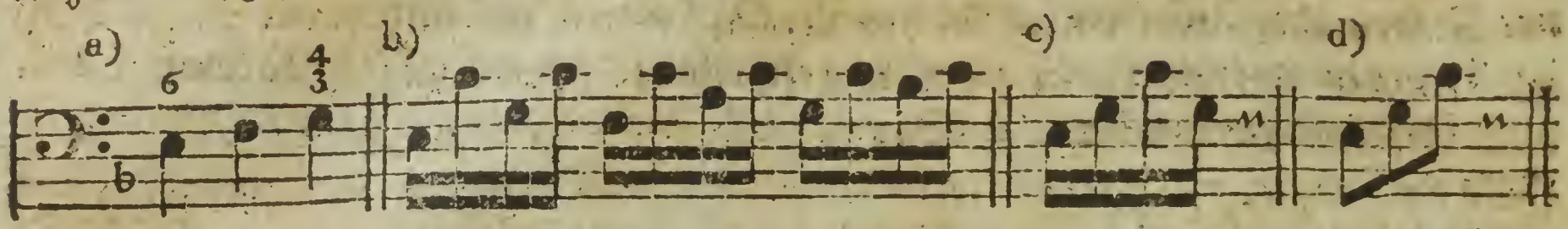
Erster Abschnitt.

Von verschiedenen Ausdrücken, welche sich zunächst, oder doch mehrentheils auf das Klavierspielen beziehen.

§. 475.

Harfenbässe (harpeggirte oder arpeggirende Bässe) nennt man diejenigen Figuren, welche aus zergliederten Akkorden bestehen, oder wobey, außer dem

dem simpeln Basse a), die zur jedesmaligen Harmonie gehörigen Intervalle einzeln nachgeschlagen werden, wie bey b) c) und d).

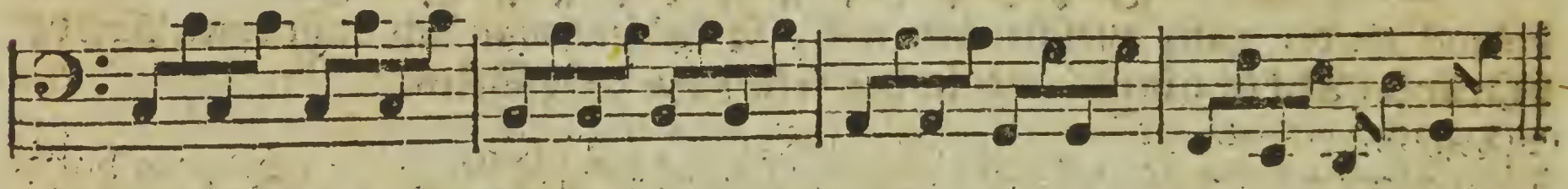


Aus der Benennung Harfenbässe ꝛc. läßt sich schon vermuthen, daß diese Figuren der Harfe vorzüglich eigen seyn müssen; und so verhält es sich auch wirklich.

Der Erfinder der Harfenbässe soll ein gewisser Alberti gewesen seyn, welcher sich in Rom und Venedig aufhielt. *) Es ist nicht zu leugnen, daß diese Bässe, sparsam und am rechten Orte angebracht, zum Ausfüllen mancher, außerdem etwas leeren, Stellen mit gutem Erfolge gebraucht werden können; allein man hat sich derselben, besonders in verschiedenen Kompositionen für den Flügel ꝛc. so häufig bedient, daß sie mit der Neuheit auch zugleich ihren Reitz verloren haben, und nunmehr fast ekelhaft zu werden anfangen, oder es vielmehr schon geworden sind.

§. 476.

Kommen im Basse lauter gebrochene Oktaven vor, wie in dem nachstehenden Beyspiele, so nennt man diese Figuren zusammen genommen Murkybässe. Ganze Tonstücke mit solchen Bässen heißen Murkys.



Ehedem war diese Gattung von Tonstücken — es versteht sich, nur bey einer gewissen Klasse von Spielern — so beliebt, daß man lieber etwas anderes entbehrt hätte, als die größtentheils abgeschmackten Murkys. **) Man nahm einem solchen Spieler seine Murkys, und man nahm ihm alles. — Gegenwärtig scheint diese Epoche, dem guten Geschmacke zur Ehre, so ziemlich vorüber zu seyn; ob man gleich hin und wieder auch noch in geschmackvollen Tonstücken einzelne Stellen mit Murkybässen antrifft.***)

§. 477.

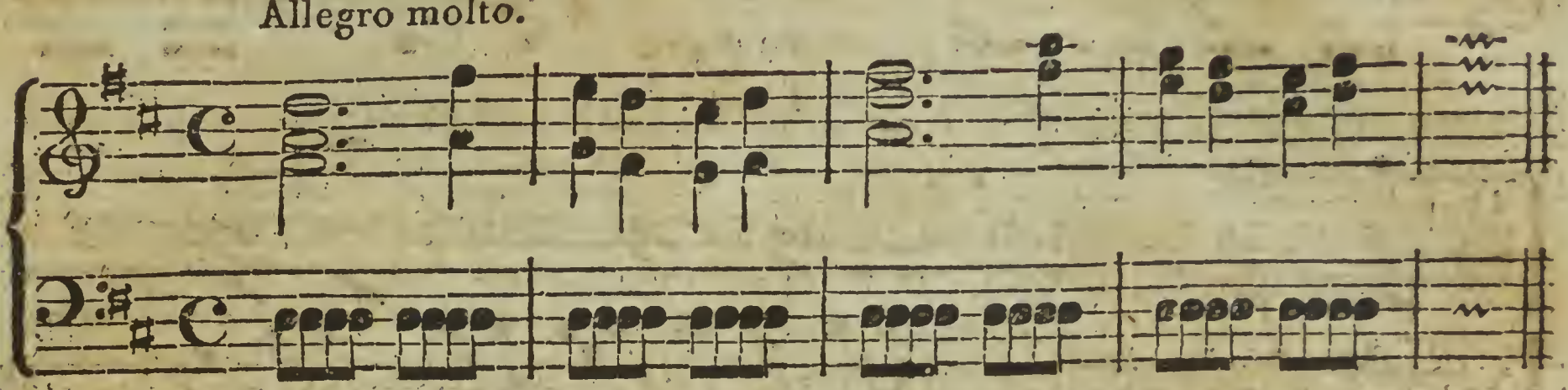
*) Cramers Magazin der Musik, erst. Jahrgang, S. 1377; Gerbers Lexicon der Tonkünstler, unter Alberti.

**) Ich will durch dieses Urtheil nicht behaupten, daß es unmöglich sey, gute Tonstücke mit solchen Bässen zu setzen; denn unter andern hat auch C. P. E. Bach eines seiner charakteristischen Stücke mit Murkybässen geschrieben. Aber ich urtheile hier im Allgemeinen.

***) Die Murkys sollen in dem Jahre 1720. oder 1721. entstanden seyn, und zwar dadurch, daß ein gewisser Komponist ersucht wurde, ein scherzhaftes und ebenfalls Murky genanntes, Gedicht in Musik zu setzen, wozu er die angezeigte Art von Bässen wählte. (Kritische Briefe über die Tonkunst, erst. Band, S. 286.)

§. 477.

Den Ausdruck **Trommelbaß** gebraucht man — gemeiniglich im verächtlichen Sinne — von einem solchen Basse, worin ein und ebenderselbe Ton, wie auf der Trommel, in ziemlich geschwinder Bewegung öfter unmittelbar nach einander vorkommt. Z. B.

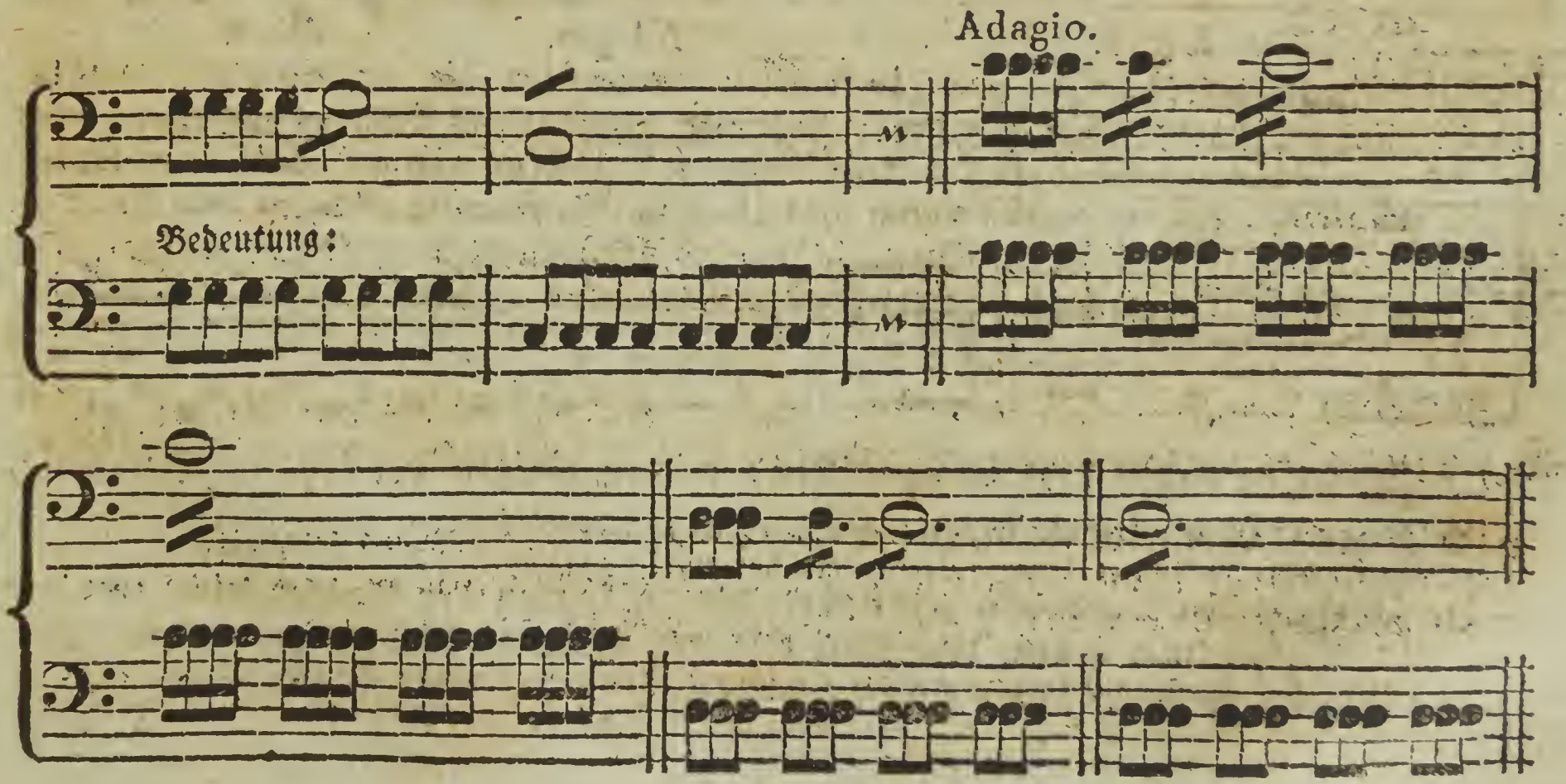


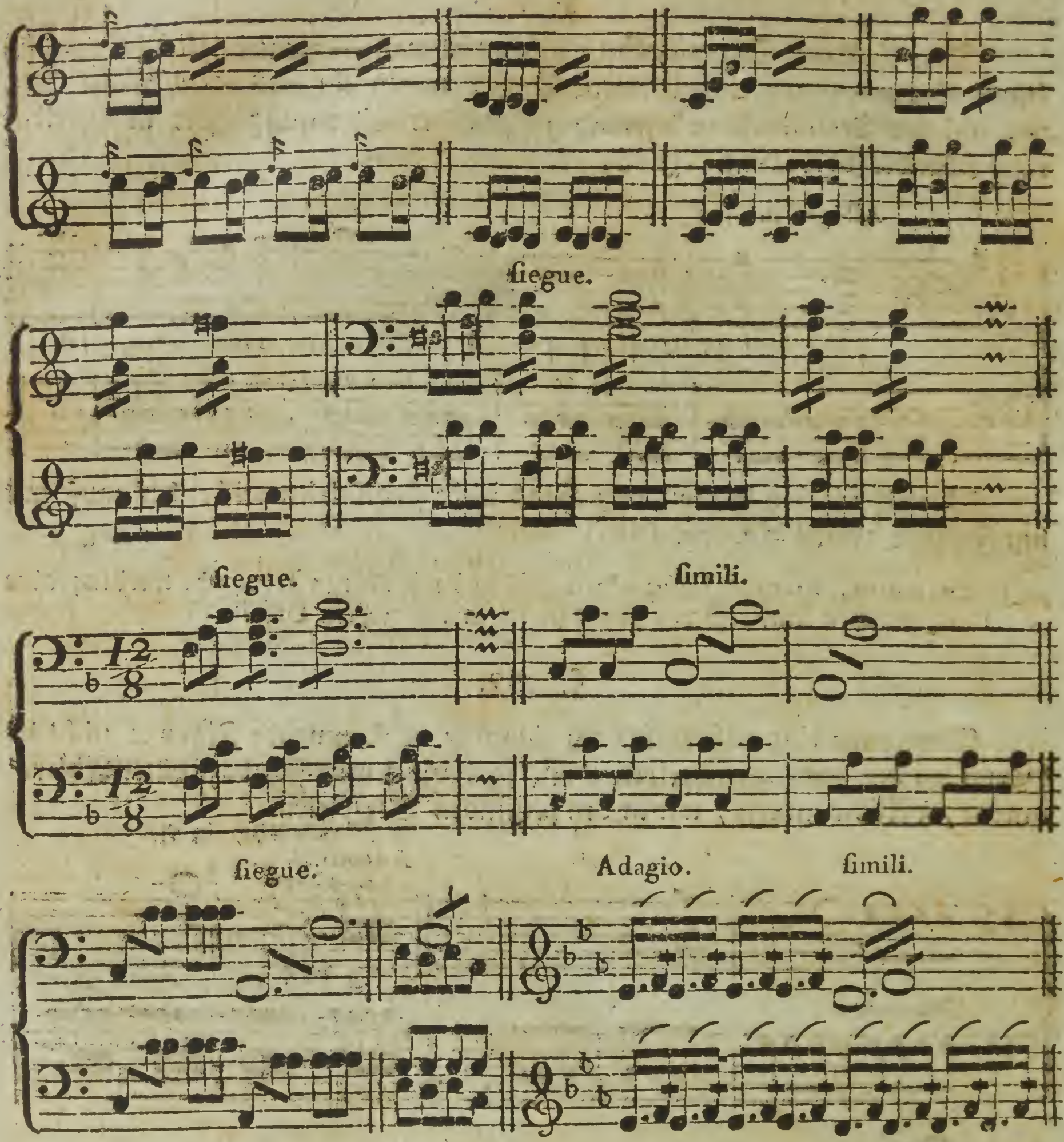
Wer sich hierbey in der linken Hand nicht steif spielen will, der muß mit den Fingern abwechseln. (§. 169.)

In Sinfonien, Arien ꝛc. können diese Bässe oft mit Nutzen gebraucht werden; aber in eigentlichen Klaviersachen stehen sie selten am rechten Orte.

§. 478.

Wenn man eine mehrmals nach einander vorkommende Figur ꝛc. nicht jedesmal wieder ganz ausschreiben will, so bedient man sich dazu einer Abbreviatur, (Abkürzung), wie in den folgenden Beyspielen.





Zuweilen fügen die Komponisten, wie in einigen der letztern Beyspiele, noch *fiegue* oder *fimili* hinzu. (S. 150.)

Verschiedene dieser gewöhnlichen Abbreviaturen können den Spieler leicht zu einer fehlerhaften Ausführung verleiten; daher eifert auch Milchmeyer in seiner mehrmals genannten Anweisung S. 54. nicht ganz ohne Grund dagegen.

§. 479.

§. 479.

Die Ausdrücke **Temperatur** und **temperiren** kommen vor, wenn von der Einrichtung des ganzen Tonsystems, oder auch nur vom Stimmen die Rede ist. Temperiren bedeutet nämlich: **ein wenig von der größten Reinigkeit der Intervalle auf eine dem Gehör erträgliche Art abweichen.** Dies geschieht, wenn man gewisse Intervalle nicht völlig rein, sondern etwas zu tief oder zu hoch stimmt. Auf theoretische Untersuchungen — womit wohl dem praktischen Musiker ohnehin nicht viel gedient seyn möchte — kann ich mich hier nicht einlassen. Auch hat man viele zum Theil sehr gründliche Schriften, worin die Lehre von der Temperatur ausführlich vorgetragen wird. Ich will daher über diesen Gegenstand nur so viel sagen, als man bey dem Stimmen eines Klavieres davon wissen sollte.

§. 480.

Um aus allen zwölf Tönen, nämlich aus C, Des, D, Es, E u. s. w. in beyden Tonarten (Dur und Moll) erträglich rein spielen zu können, muß verschiedenen Intervallen, von der ihnen eigentlich zukommenden Höhe, etwas abgenommen, andern dagegen etwas zugesetzt werden. Von dieser Nothwendigkeit kann man sich, auch ohne weitläuftige Berechnungen, sogleich durch die Erfahrung überzeugen, wenn man z. B. von dem großen C an alle Quinten aufwärts (C, G, d, a, $\overline{e}$, $\overline{h}$ ꝛc.) ganz rein stimmt. Die zuletzt gestimmten Töne werden in diesem Falle merklich zu hoch werden.*) Oder wie wäre es möglich, z. B. dis und es beyde rein zu stimmen, da sie einander in Ansehung der Höhe nicht gleich seyn sollen, (Note zu §. 69.) und doch nur vermittelst Einer Taste angegeben werden können? Folglich muß man sie **temperiren.** Hierbey entstehen nun zwey Hauptfragen, nämlich: welche Intervalle müssen temperirt werden? und wie groß kann die Abweichung von der größten Reinigkeit seyn?

§. 481.

So verschieden auch die Meinungen der Tonlehrer in Ansehung der Temperatur sind, so kommen sie doch darin insgesammt überein, daß man alle Intervalle temperiren könne, nur die Oktave nicht. Denn je vollkommner eine Konsonanz ist, je merklicher wird die Abweichung von der völligen Reinigkeit.

*) Weil es aber auf dem Klaviere ꝛc. nicht so viele hohe Töne giebt, als zu zwölf Quinten in der oben angegebenen Ordnung erfordert würden: so muß man irgendwo wieder um eine oder um mehrere Oktaven tiefer anfangen.

keit.*) Die nächste vollkommne Konsonanz nach der Oktave ist die reine Quinte, welche dem Ohre noch erträglich bleibt, wenn sie um den zwölften Theil eines commatis abwärts schwebt, (zu tief ist.) Dadurch wird natürlicher Weise die Quarte aufwärts um so viel zu hoch.**) Die Terzen und Sexten können beynahe um ein ganzes comma von ihrer Reinigkeit abweichen; wiewohl sie gewöhnlich nur etwa um den dritten Theil desselben temperirt werden.

§. 482.

Wenn Eine Quinte so viel abwärts schwebt, als die Andere, oder wenn Eine große Terz um eben so viel zu hoch gestimmt wird, als die Andere u. s. w. wenn folglich alle zwölf halbe Töne einer Oktave in gleicher geometrischer Proportion von einander abstehen: so heißt die Temperatur gleichschwebend. Man spielt in diesem Falle, wie natürlich, aus Einem Tone so rein, als aus dem Andern, d. h. aus keinem ganz rein. Indeß ist die hierzu erforderliche Abweichung so unbedeutend, daß sich unser Ohr daran gewöhnt, und ein auf diese Art gestimmtes Klavier für rein gelten läßt.***)

Wird das Verhältniß aller Arten von Intervallen, z. B. aller reinen Quinten, großen Terzen u. s. w. einander gleich gemacht, wie in der so genannten gleichschwebenden Temperatur: so hebt sich dadurch, von der Seite betrachtet, augenscheinlich das Charakteristische jedes Tones von selbst auf. Denn wo keine Ursache ist,

*) Auch ein nur mäßig geübtes Ohr bemerkt es, wenn eine Oktave, z. B. das zweygestrichene c gegen das eingestrichene ꝛc. etwas zu hoch oder zu tief ist; aber nicht also bey einer großen oder kleinen Terz, und noch weniger bey einer Dissonanz. Daher stimmt man auch nur nach konsonirenden Intervallen.

**) Daß ein comma ungefähr der neunte Theil eines Tones ist, habe ich Seite 48. erklärt. Es giebt aber noch andere commata, die ich hier übergehe. In den Schriften von Kirnberger, Marpurg, Sorge, Sulzer u. a. m. findet man hinlänglichen Unterricht hierüber.

***) Ohne das Monochord dabey zu gebrauchen, dürfte überhaupt wohl kein Klavier völlig rein gestimmt werden; denn auch das feinste Ohr bemerkt nicht alle die kleinen Abweichungen, welche oft kaum den funfzigsten Theil eines Tones betragen. Indeß ist diese Unvollkommenheit, oder vielmehr dieser Mangel an noch größerer Vollkommenheit des Gehöres eine gar nicht unbedeutende Wohlthat für uns. Denn welches Mißvergnügen würde bey einer, sogar von sehr guten Spielern, nur mäßig stark besetzten Musik daraus entstehen, wenn man die oft viel größern und fast unvermeidlichen Abweichungen von der größten Reinigkeit alle deutlich bemerkte! Und wie unausstehlich müßte es seyn, eine Anzahl gewöhnliche Musiker zusammen spielen zu hören! — Es verhält sich mit dem Ohre in dieser Rücksicht eben so, wie mit dem Auge. Denn obgleich das Letztere an Empfindungsvermögen vollkommner seyn mag, als das Erstere, so würde uns doch eine noch größere Vollkommenheit des Auges in vielen Fällen unangenehme Gegenstände darstellen. Man betrachte, um sich davon zu überzeugen, nur ein sehr fein gebildetes Gesicht durch ein Vergrößerungsglas.

Mattheson behauptet zwar, (in seinem Plus ultra S. 540. f.) „das Gehör kenne und enthalte alle nur mögliche und ersinnliche Klangstufen viel genauer und fester, als das beste „Monochord, und vernehme sogar den 196sten Theil eines Tones;" auch nimmt er ebendaselbst mit Batteux ꝛc. an, das Ohr sey viel feiner, als das Auge; allein wenigstens die erstere Behauptung möchte wohl sehr zu bezweifeln seyn.

ist, da kann auch keine Wirkung seyn. — Hat dessen ungeachtet auf dem Klaviere jeder Dur- oder Molton einen ihm allein eigenen Charakter, so muß der Grund davon in ganz etwas anderm, als in der Temperatur liegen, z. B. in der Höhe oder Tiefe, in der äußern Einrichtung der Tastatur, welche fast in jedem Tone gewisse eigene Fortschreitungen, Passagen ꝛc. an die Hand giebt oder doch zuläßt, die in andern Tönen nicht bequem heraus zu bringen sind, und die folglich von guten Komponisten, den jedesmaligen Umständen gemäß, sorgfältig ausgewählt werden u. s. w. *) Bey den übrigen Saiteninstrumenten wird jeder Ton noch über-

*) Zuweilen liegt der Grund davon auch wohl nur in dem ungleichen Bezuge oder Klange des Klavieres. Dies ist denn freylich nicht Charakter des Tones, sondern gewissermaßen eine Unvollkommenheit des Instrumentes. Indeß mögen wir wohl mehrmals durch ähnliche Nebenumstände verleitet werden, dasjenige für Charakter des Tones zu halten, was vielleicht in dem Tonstücke selbst liegt, oder doch bloß von zufälligen Dingen abhängt. Vielleicht eignen wir diesem oder jenem Tone einen von mehreren Musikstücken abgezogenen Charakter zu, welchen er nicht so ganz ausschließend haben mag. Ich wenigstens weiß mir die so sehr verschiedenen Meinungen in Absicht auf den Charakter der Töne aus nichts anderm zu erklären. Daß aber die Meinungen hierüber in der That sehr verschieden, oder zum Theil wohl gar einander geradezu entgegengesetzt sind, dies erhellet schon aus folgenden wenigen Stellen. Quantz behauptet S. 138: „Dis (*Es*) dur drücke den traurigen Affekt viel mehr aus, als andre (Dur-) Töne." Reichardt schreibt in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden, S. 60: „Der Ton Es dur „scheint mir in langsamer Bewegung den Charakter des Trostes zu haben, so wie er in „geschwinden Sätzen viel Pracht hat." In Cramers Magazin der Musik heißt es S. 708. (erst. Jahrg.) „*Es* dur vielleicht minder majestätisch, (als B dur,) aber noch angreifender, „durchaus Leben und Activität, edel und hitzig ꝛc." Mattheson schließt das Kapitel von der Eigenschaft und Würkung der Töne (im Neu eröffneten Orchestre, S. 252.) mit folgender Bemerkung: „Je mehr man sich bestreben wollte, etwas positives davon zu statuiren, je mehr contradicentes würden sich vielleicht finden, sintemahl die Meinungen in dieser Materie fast unzehlig sind, davon ich keine andere Raison, als den Unterschied der Menschlichen Complexionen „zu geben weiß, als wodurch es Zweifels frey hauptsächlich geschehen mag, daß ein Tohn, der „einem Sanguinischen Temperament lustig und ermunternd scheinet, einem Phlegmatischen „träge, kläglich und betrübt vorkommt u. s. w. Derowegen wir uns hierbey auch nicht länger auffhalten, sondern einem jeden nochmals die Freyheit gerne lassen wollen, daß er einem „oder andern Tohn solche Eigenschafften beylege, die mit seiner natürlichen Zuneigung am „besten übereinkommen, da man denn finden wird, daß der liebste Leib-Tohn gar offt einer Abdankung unterworffen seyn müsse." Heinichen druckt sich in seinem Werke: Der Generalbaß in der Composition ꝛc. S. 83. so darüber aus: „Uebrigens gehet diese Arie zwar aus „dem Dis, die Invention aber muß deswegen nichts pathetisches, ernsthaftes oder klagendes „in sich haben, und werden so wohl Brillante Concerte, als in gewissen Fällen die allermunterstен Arien mit dem größten Effect, in diesem schönen Tone gesetzt. Indeß erhellet aus „allen bißherigen Exempeln deutlich, daß man einerley Worte und Affect in unterschiedenen, „und nach der alten Lehre (Heinichen schrieb dies im Jahre 1728.) einander ganz contrairen „Tonen gar wohl exprimiren kann; dahero lauter Tand ist, was von denen alten de proprietatibus modorum geschrieben und nachgeschrieben worden u. s. w." Er sucht dies, nach seiner Art, noch ferner weitläuftig zu erweisen.

Einige wollen sogar — sonderbar genug! — eine verschiedene Wirkung bemerken, je nachdem auch auf einem Klavierinstrumente, bey gleich guter Ausführung, das nämliche Tonstück entweder aus Cis oder Des dur vorgeschrieben ist. In diesem Falle müßte sonach die verschiedene Wirkung augenscheinlich bloß aus der Darstellung auf dem Papiere entstehen. Wird denn aber die Musik durch das Auge empfunden? Und wie alsdann, wenn jemand ein Tonstück aus einem von diesen beyden Tönen ohne Noten spielte? oder wenn es ein Blinder hörte? — Ein Freund schrieb mir darüber: „Die verschiedene Wirkung ist freylich nur eingebildet, wenn „nicht allenfalls die mit Des dur verwandte Tonart B moll, worein ausgewichen wird, einem

„fei-

dies durch die oft vorkommenden leeren oder bedeckten Saiten, und vielleicht durch hundert Nebendinge charakterisirt, wie dies in Hertels Sammlung musikalischer Schriften ꝛc. S. 237 — 249. sehr einleuchtend und ausführlich gezeigt worden ist. — Stimmte man nun, nach der wirklich gleichschwebenden Temperatur, von zwey gleich guten und gehörig bezogenen Klavieren Eins einen Ton höher, als das Andere, so würde dasselbe Tonstück auf dem tiefer gestimmten Klaviere aus D, auf dem höher gestimmten aber aus C dur — gleich gut vorgetragen — einerley Wirkung hervorbringen müssen, die Einbildung möchte auch noch so viel dagegen einzuwenden haben. Und spielt denn nicht der Organist bey einer Kirchenmusik gemeiniglich *) einen ganzen Ton oder eine kleine Terz tiefer, als der Violinist ꝛc.? Warum läßt man den Organisten an der Ausführung Theil nehmen, wenn das Tonstück dadurch einen doppelten Charakter bekommt? Warum wählt man für die Hörner, Trompeten ꝛc. fast immer C zur Tonica, das Stück mag übrigens aus Es, E, A u. s. w. gehen? Oder ist etwa ein A-Horn anders temperirt, als ein C-Horn? — Eben diese Fragen gelten in gewisser Rücksicht auch von den jetzt sehr gebräuchlichen B- und A-Klarinetten.

§. 483.

Aus verschiedenen Gründen, hauptsächlich aber deswegen, weil nach der gleichschwebenden Temperatur das Charakteristische jedes Tones wegfällt, (s. die Anm. zum vorhergehenden Paragraphen) fand Kirnberger die vorher beynahe allgemein, oder doch von den Meisten angenommene gleichschwebende Temperatur nicht brauchbar genug. Daher verwirft sie auch Sulzer in seiner allg. Theorie, und empfiehlt dafür eine ungleichschwebende von Kirnberger. Nach dieser Temperatur (über deren Beschaffenheit ꝛc. man Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, und Sulzers Theorie nachlesen muß) werden einige Intervalle ganz, oder doch fast ganz rein, und Andere dagegen desto unreiner gestimmt. Daß bey einer solchen Temperatur jeder Ton einen eigenen Charakter bekommen muß, ist sogleich einzusehen.**) Ob aber an die Stelle dieser Vollkommenheit nicht andere, eben so große Unvollkommenheiten eintreten — wie Einige behaupten —; ob die Musik im Ganzen durch die genannte Kirnbergersche Temperatur gewinnen würde; ob sie überhaupt, oder nur auf ei-

„feinen Kenner das Charakteristische darlegt. Ais moll (fährt er fort) hat man, so viel „ich weiß, nicht aufgenommen, (?) und so bald man also, ohne zu sehen, die Modulation in „B moll hört, an die man gewöhnt ist, so scheint man Des dur etwas anders zu fühlen, als „Cis." Daß diejenigen, die ein Tonstück in Cis dur aufschreiben, wirklich in Ais moll ausweichen, dies hätte mein Freund aus S. Bachs und aus andern gedruckten Werken sehen können. Mithin fällt auch dieses Merkmal weg. —

*) Wie bekannt stehen nur wenige Orgeln in dem gewöhnlichen oder so genannten Kammertone, sondern wenigstens einen Ton höher, das heißt, im Chortone.

**) Durch diese Temperatur wird z. B. C dur der reinste, folglich wohlklingendste Durton; Es, oder wie Sulzer gewöhnlich schreibt, Dis dur gehört zu den unreinsten (härtesten) Durtönen, denn dieses Es wird noch härter als Cis dur.

einige Instrumente anwendbar sey; ob die Tonstücke, wobey der Komponist die gleichschwebende Temperatur vorausgesetzt hat, auf einem nach Kirnbergers Grundsätzen temperirten Klaviere die gehörige Wirkung hervor bringen könnten, und viele andere gar nicht unwichtige Fragen, müssen von den Theoretikern beantwortet werden.

Marpurg hat in seinem Versuch über die musikalische Temperatur ꝛc. Breslau, bey Korn, 1776. die Gründe der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur, und folglich auch den Artikel Temperatur in Sulzers Theorie, der Reihe nach so ausführlich untersucht, daß der damals noch lebende Kirnberger der letzten Abtheilung seiner Kunst des reinen Satzes eine für ihn günstige Recension, als eine Art von Vertheidigung, beyfügen ließ. Ob dadurch Marpurg widerlegt worden ist, mögen Andere entscheiden. Gewiß ist es aber, daß Sulzer für den in der That großen und verdienten Theoretiker Kirnberger sehr eingenommen war. Daher wurden dessen Grundsätze, wenn vielleicht auch noch manches dagegen einzuwenden gewesen wäre, unbedingt als die richtigsten in der allgem. Theorie empfohlen. *) Ich will nur ein einziges, und zwar sehr unbedeutendes Beyspiel davon anführen, wodurch Sulzers vorgefaßte Meinung hierüber einigermaßen verdächtig werden könnte.

Von der gleichschwebenden Temperatur (die im strengsten Sinne des Wortes freylich auch nur auf dem Blatte und in der Einbildung möglich ist) wird gesagt: „Es ist schlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu „stimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem sehr richtig getheilten „Monochord besonders gestimmt wird. Denn wer kann sich rühmen, nur eine „Quinte nach dem Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die „die gleichschwebende Temperatur erfordert, abwärts schwebe? Was auch die „geübtesten Stimmer hierüber versichern mögen, so begreift jeder unpartheyische „Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich sey ꝛc." Damit vergleiche man das, was von der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur behauptet wird. „Die Stimmung dieser Temperatur, heißt es, die jeder gute Stimmer ohne Mü„he treffen kann, ist bereits beschrieben worden ꝛc." Ferner: „Wird eine Orgel, „oder ein Clavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist, so „be-

*) Dies kann und soll dem Verfasser nicht zum Vorwurfe gereichen; denn welcher billig Denkende wird verlangen, daß Sulzer, der Philosoph, die Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften bis auf den kleinsten Umstand hätte kennen sollen? Ganz gewiß ist dies nicht die Sache eines einzigen Mannes. Aber der Künstler muß unter solchen Umständen auch nicht glauben, daß der so sehr verdiente Sulzer nie habe irren können. — Jetzt hat zwar Schulz (im zweyten Jahrgange der allg. musikalischen Zeitung, S. 278.) erklärt, daß er von dem Buchstaben S an größtentheils der alleinige Verfasser der musikalischen Artikel in Sulzers allg. Theorie sey; allein dies ändert in der Hauptsache nichts. Denn auch Schulz schrieb, seiner eigenen Erklärung zu Folge, „aus Kirnbergers Seele." Dies war der Uebereinstimmung wegen sogar nöthig, da schon in den beyden ersten Theilen der allg. Theorie mehrmals auf die sehr in einander greifenden Artikel System, Temperatur, Ton, Tonart ꝛc. verwiesen worden war. Daß aber unter andern auch einer unserer gründlichsten Schriftsteller im physisch-mathematischen Theile der Musik, nämlich Chladni, gegen die Kirnbergersche Temperatur viel einzuwenden hat, dies findet man in der Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, S. 67.

„bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen Accorde seinen besondern Charakter, „den er immer behauptet, man stimme die Instrumente im Chor- oder Kammer- „tone, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich.“*)

Hierbey entsteht nun die doppelte Frage: Ist es leichter, alle Quinten so zu stimmen, daß Eine ungefähr so viel abwärts schwebt, als die Andere? oder ist es leichter, neun Quinten ganz rein, und die übrigen drey, wie es die Kirnbergersche zweyte Temperatur erfordert, in verschiedenen Graden abwärts schweben zu lassen?**) Da ich mich hier weder für die eine noch für die andere Temperatur erklären mag, so überlasse ich Jedem, dem daran gelegen ist, die Beantwortung dieser Fragen, so wie aller übrigen, die sich noch aufwerfen ließen. Nur einen Verstoß gegen die Chronologie kann ich nicht ganz ungeahndet hingehen lassen. Es ist nämlich auffallend, daß unter andern schon Graun bey dem Chore: *Mora, mora, Ifigenia etc.****) auf den Charakter, welchen nach dieser Temperatur jeder Ton erhält, Rücksicht genommen haben soll, (wie dies in Sulzers Theorie unter Temperatur, Ton ꝛc. und vorzüglich in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, zweyt. Theil, S. 71. vorausgesetzt wird,) da doch Graun längst todt war, als Kirnberger seine Temperatur bekannt machte. Wollte man auch annehmen, Graun habe noch vor Kirnbergern oder mit ihm zugleich dieselben Grundsätze gehabt und befolgt, so mußten ja die Instrumentisten und Sänger, für welche dieses Chor geschrieben war, insgesammt nach der Kirnbergerschen Temperatur spielen und singen, wenn die große Wirkung des Tones Es dur vorzüglich aus der Temperatur entstanden seyn soll. Wer wird aber dieses im Ernste behaupten? Hat man wohl jemals von einer nach Kirnbergers Grundsätzen temperirten Violine ꝛc. gehört? — Ueberdies kann Graun nicht einmal dieselben Grundsätze gehabt haben; denn wie hätte er dabey zu der vortrefflichen, äußerst rührenden und später geschriebenen Arie: Ihr weichgeschaffnen Seelen ꝛc. und zu dem Chore: Hier liegen wir gerührte Sünder ꝛc. eben den, für so hart erklärten, und gleichsam fürchterlichen Ton Es dur wählen können?

Doch

*) Welche Wirkung würde aber alsdann entstehen, wenn der Organist, wie gewöhnlich, aus dem unreinen Dis (Es) dur spielte, indem die übrigen Instrumentisten größtentheils aus F, Einige aber (auf dazu gesetzten B-Klarinetten) aus G, und noch Andere (die Waldhornisten auf F-Hörnern) aus C spielten? Oder sollen etwa bloß die Klavierinstrumente temperirt werden?

**) Die beyden Quinten von D und A, folglich das a und e, sollen nämlich „um ein halbes Comma „($\frac{1}{1}\frac{1}{6}\frac{1}{2}$) zu tief gestimmt werden; die Quinte von Fis aber darf nach dieser Temperatur nur „um den zehnten Theil eines Comma abwärts schweben.“ (Die Kunst des reinen Satzes, erst. Theil, S. 13.) Wenn aber diese letztere Abweichung, nach Kirnbergers eigenem Ausdrucke, „kein Ohr bemerken kann, so fein sein Gefühl auch immer seyn mag:“ so möchte man freylich fragen, wie sie der Stimmende genau bemerken und gehörig anbringen solle? — Sehr richtig behauptet Vogler in seinem Choral-Systeme, S. 17: „Was man berechnen kann, „kann man nicht immer hören.“

***) Aus der Oper: *Ifigenia in Aulide.* Kirnberger schreibt im zweyten Theile der Kunst des reinen Satzes, S. 71: „Dieses Chor hat auch bey dem unempfindsamsten Menschen Entsetzen „verursachet. Es ist aus dem bE dur gesetzt, man versetze es in einen andern Durton, z. E. „C dur oder G dur, so wird es einen großen Theil seiner Kraft verlieren. Es ist auch nicht „schwer zu sehen, woher die gleichsam fürchterliche Kraft jenes Durtons kommt. Vom Haupt- „ton bis zur großen Quarte sind lauter Fortschreitungen von großen Tönen $\frac{8}{9}$ ꝛc.“ Voraussetzungen, von welchen oben sogleich mehr folgen wird.

Doch hiervon und überhaupt von allem, was sich auf Temperatur und Charakter der Töne bezieht, vielleicht bald anderswo ausführlicher.

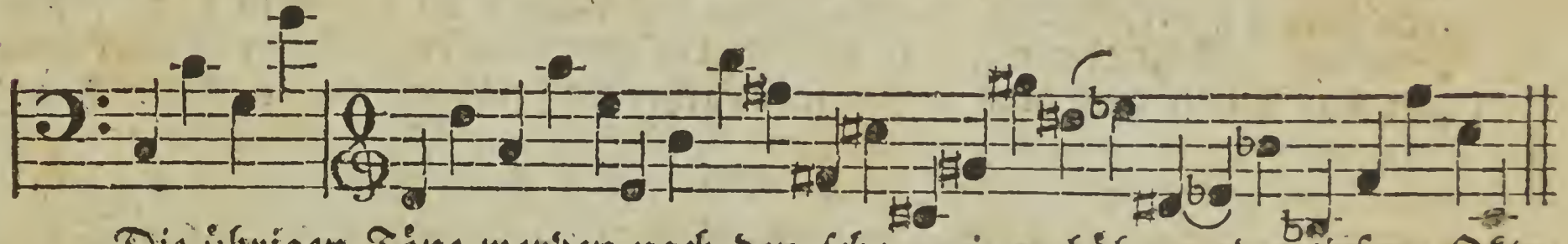
§. 484.

Nach diesen vorausgeschickten Hauptbegriffen vom Temperiren, komme ich zur Anwendung desselben, oder zu dem Stimmen selbst. Die Wahl, nach der einen oder der andern Temperatur zu stimmen, wird billig Jedem überlassen. Ich begnüge mich hier, einige Stimmungsarten nach beyden Temperaturen anzuzeigen. Doch versteht es sich, daß bey jeder ein gutes Gehör, als das wichtigste Erforderniß, vorausgesetzt wird. Denn wer dieses nicht hat, dem würde auch die weitläuftigste Anweisung zum Stimmen wenig oder gar nichts nützen.

§. 485.

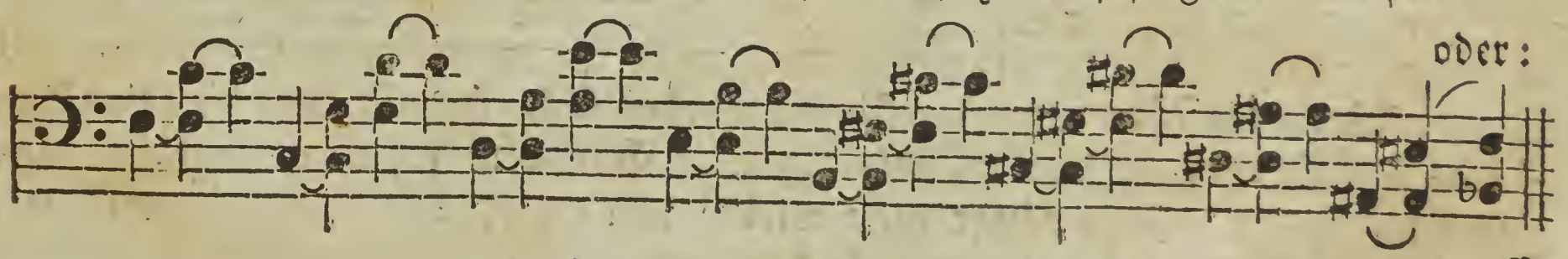
Stimmungsart nach der gleichschwebenden Temperatur.

Man fängt, wie Einige wollen, bey dem kleinen c an, stimmt von diesem c zuerst die höhere Oktave, alsdann die Quinte von dem ersten c, nämlich g, von diesem g die Oktave, und so immer durch Quinten und Oktaven weiter, wie ich dies hier durch Noten angedeutet habe.



Die übrigen Töne werden nach den schon reinen höhern oder tiefern Oktaven gestimmt. Man vergleicht nämlich jeden noch zu stimmenden tiefern Ton mit dem um eine Oktave höhern bereits gestimmten u. s. w. Daß aber bey dieser Temperatur alle Quinten ein wenig abwärts schweben müssen, ist §. 480. f. erinnert worden.

Barthold Fritze*) fängt in f an, und fährt auf folgende Art fort:



Er

*) In einer kleinen Schrift: Anweisung, wie man Claviere, Clavecins und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne ꝛc. Leipzig, bey Breitkopf. Gegen diese Schrift gab Sorge im Jahre 1758. eine unter dem Titel: Zuverläßige Anweisung, Claviere und Orgeln gehörig zu temperiren und zu stimmen heraus. — In dem bereits S. 35. gedachten Stimmbuch ꝛc. von Büttner und Nachersberg wird jedoch S. 55. die Methode von Fritze befolgt.

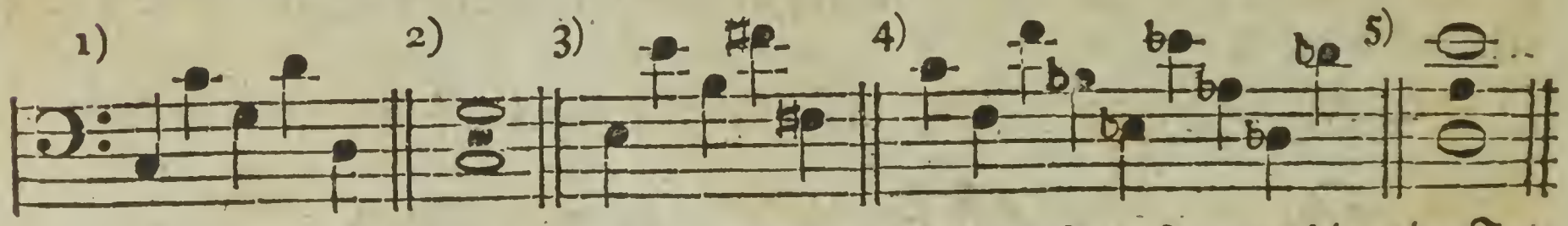
Er wählt dabey den Umfang von B bis e, weil man in diesem Bezirke die Schwebungen am deutlichsten hören kann. Ein Umstand, der nicht unwichtig ist, und dieser Methode vor der zuerst angezeigten einen merklichen Vorzug giebt. Nach den auf der vorhergehenden Seite durch Noten bezeichneten Tönen werden sodann ebenfalls die übrigen tiefern und höhern gestimmt.

Da die erwähnte Schrift von Fritze jetzt vielleicht nicht mehr zu haben, oder doch nicht in Jedermanns Händen ist, so will ich einige Zeilen daraus einrücken: S. 14. heißt es: „Ich finde dabey noch zu erinnern nöthig, daß man wohl zuhöre, daß „die beyden Seyten des Tones (f), den man gestimmt hat, recht rein in sich selbst „(gegen einander oder im Einklange) klingen, indem man sonst niemals eine gute „Quinte dazu hören kann. Hierauf verfährt man so lange nach Anweisung der „Tabelle, bis man zu dem Haupttone durch Fortgehung des Quintenzirkels eine „Tertie dur erhält, welche alsdenn den Ausschlag giebt, ob man bey der Stimmung „recht verfahren habe, oder nicht. Z. E. habe ich nach dem eingestrichenen c „das ungestrichene als seine (tiefere) Oktave rein, so stimme ich dazu dessen Quin„te g auf eben die Weise, wie bey f und c angewiesen worden. Hierauf folget „die Quinte von g, nämlich das eingestrichene d, alsdenn die Octave davon unge„strichen d, und auf diese die Quinte a. Zu solchem a habe ich nun das schon „reine f, als eine Tertie dur, und kann bey dessen Anschlage, und der Prüfung „mit f hören, ob das a gehörig scharf oder so viel überwärts klinge, daß die „Schwebung der Geschwindigkeit etwan den Achteln im gemeinen Tacte gleich„komme. Klingt aber dieses a, als die erste gestimmte große Tertie so nicht, wie „sie seyn soll, so muß man wieder zurückgehen und zuhören, wo es fehle u. s. w."

§. 486.

Stimmungsart nach der Kirnbergerschen ungleichschwebenden Temperatur.

Hierbey empfiehlt Sulzer im Artikel Stimmung die folgende Methode:



„Wenn die Töne bey 1) gestimmt worden sind, so paßt man die reine Terz „e in den Dreyklang von c, wie bey 2). Von dem erhaltenen e fährt man „fort bis fis 3). Nun fängt man wieder von c an, wie bey 4), und stimmt „bis des. Alsdenn fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und ein„gestrichen e so eingepaßt wird 5), daß es gegen beyde leidlich klingt. Nach „diesen erhaltenen Tönen werden die übrigen octaven- oder quintenweise fortge„stimmt. ꝛc."

Außer

Außer den angezeigten Arten zu stimmen, giebt es noch viele andere; denn beynahe jeder Stimmende hat seine eigene Methode. Wer mehr Unterricht von der Temperatur und vom Stimmen zu haben wünscht, den verweise ich auf die Schriften von d'Alembert, Büttner und Nachersberg, Fritze, Kirnberger, Marpurg, Neidhardt, Schröter, Sinn, Sorge, Sulzer, Vogler, Werkmeister u. a. m.

Zweyter Abschnitt.

Von verschiedenen in der Musik überhaupt gewöhnlichen Ausdrücken.

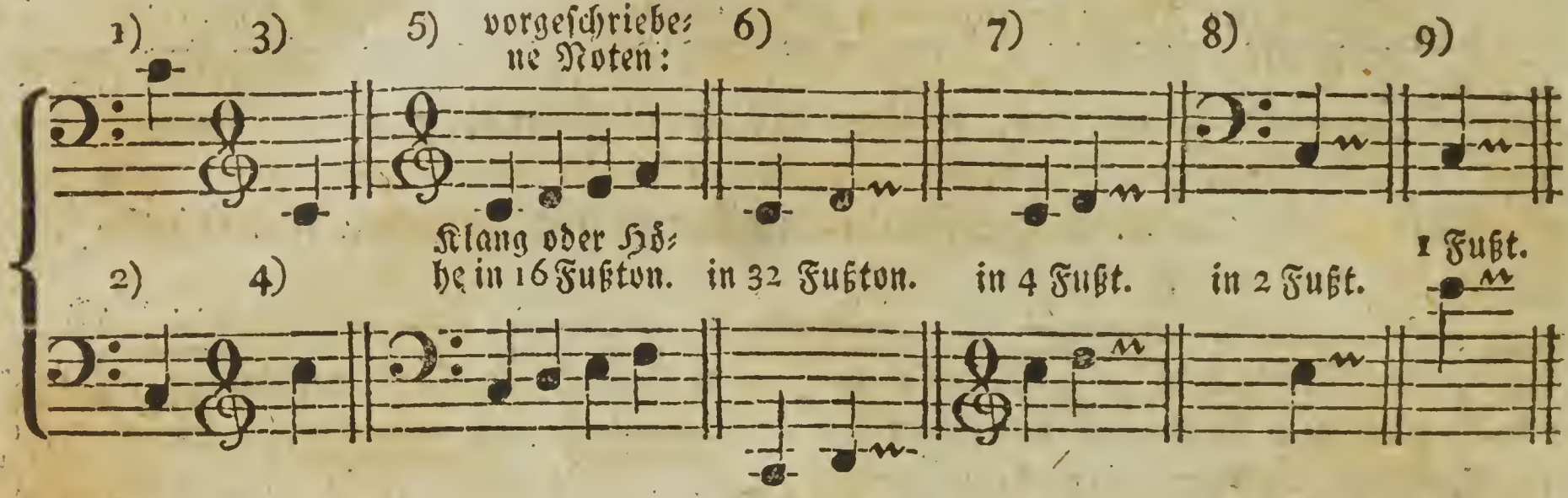
§. 487.

Durch Fußton, (Fuß, füßig,) wird eine gewisse Tonhöhe bezeichnet. Diese üblichen Ausdrücke schreiben sich ursprünglich von dem Maße der Orgelpfeifen her. Wenn nämlich die tiefste offene Pfeife oder das so genannte große C einer Stimme, (eines Registers,) z. B. des Principales ꝛc. die Länge (Größe) von acht Fuß hat, so geben die Pfeifen einer solchen, nach der Kunstsprache der Orgelbauer achtfüßigen, Stimme durchgängig diejenigen Töne an, welche in Ansehung der Höhe und Tiefe den Singstimmen und den meisten Instrumenten, z. B. der Violine, Flöte, dem Violoncell ꝛc. eigen sind. Auch die Klavierinstrumente haben 8 Fußton; denn das eingestrichene c klingt darauf, der Höhe nach, eben so, wie das eingestrichene c einer Singstimme u. s. w. Wird aber die Länge der Orgelpfeifen verdoppelt, daß also die tiefste eines Registers das Maß von 16 Fuß enthält, so giebt jede Pfeife desselben einen noch einmal so tiefen, d. h. gerade um eine Oktave tiefern Ton an. Dies Letztere ist unter andern auch auf dem Contraviolone der Fall. Wenn daher auf diesem, in so fern ebenfalls 16füßigen, Instrumente das unten bey 1) vorgeschriebene c gegriffen wird, so klingt nicht dieses eingestrichene c, sondern das um eine Oktave tiefere oder ungestrichene (kleine) c bey 2) u. s. w. Hat hingegen die tiefste Pfeife eines Orgelregisters nur die Länge von 4 Fuß, so geben alle Pfeifen desselben den gegriffenen Ton um eine Oktave höher an, als bey einem achtfüßigen Register 3) 4). Eben so verhält sich dies bey dem so genannten Oktävchen auf dem Flügel oder Pianoforte, und bey den tiefern Tönen des Klavieres; wenn anders bey diesem letztern Instrumente ein Oktävchen befindlich ist.*) Außer den

16,

*) Auf dem Klaviere haben gemeiniglich nur die tiefern Töne, nämlich etwa vom Contra-F an bis zum ungestrichenen c, zur Verstärkung noch eine dritte um eine Oktave höher gestimmte Saite. Weiß der Instrumentmacher dem Basse ohne dieses Verstärkungsmittel einen durchdringenden und dabey deutlich zu unterscheidenden Ton zu verschaffen, so ist dies desto besser. Denn da, wo das Oktävchen aufhört, entsteht ein sehr merklicher Abfall. Ueberdies verstimmt sich auch das Oktävchen sehr oft u. dgl. m.

16, 8 und 4füßigen Orgelstimmen giebt es auch solche, die 32, 2 und sogar nur 1 Fußton haben. Zu mehrerer Deutlichkeit rücke ich bey 5) bis 9) noch einige Noten ein, und bezeichne die Töne, welche solche tiefe und hohe Orgelstimmen angeben, in der darunter stehenden Notenzeile.

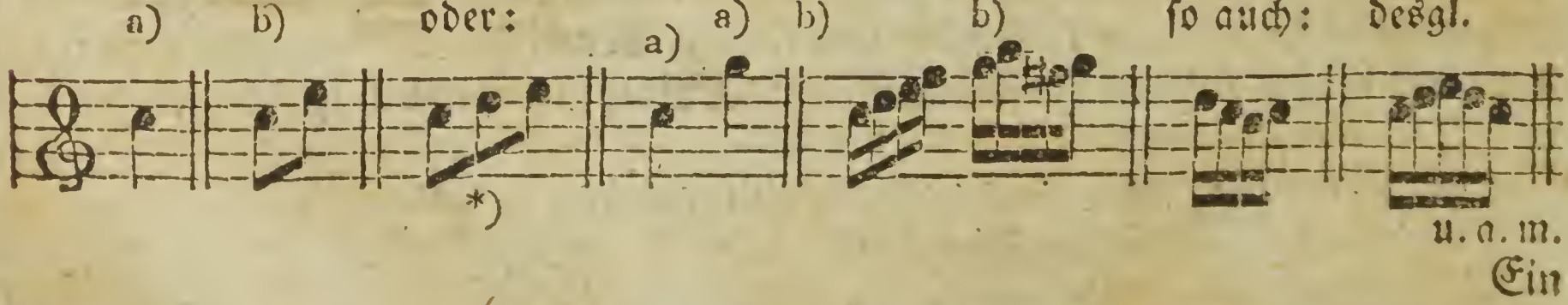


Hieraus sieht man, daß die Orgelregister 32 Fuß den Ton zwey Oktaven tiefer, die zweyfüßigen aber zwey, und die einfüßigen sogar drey Oktaven höher angeben, als er bezeichnet wird.

Ehedem war die größte Pfeife einer 16füßigen Stimme wirklich sechzehn Fuß lang (oder hoch) u. s. w. allein gegenwärtig weiß man die abgehende Länge, wenigstens bey einigen Stimmen, durch die vermehrte Weite der Pfeifen zu ersetzen. Daher ist auch der Ausdruck Fußton im Ganzen genommen passender, als Fuß, weil nämlich nur die jedesmalige größte Pfeife einer Stimme das namhaft gemachte Längenmaß hat. Und auch dies ist, wie schon gesagt, nicht einmal bey allen Stimmen oder Registern der Fall.

§. 488.

Figuren nennt man zwar überhaupt alle die Zeichen, welche in der Musik üblich sind, z. B. Noten, Pausen u. dgl; allein in der engern Bedeutung des Wortes versteht man darunter gewöhnlich etliche zu Einer Harmonie gehörige, auf verschiedene Art mit einander verbundene kurze Töne, oder kleine Verzierungen eines simpeln Tones. Hier bey b) folgen einige Figuren, die anstatt der unter a) enthaltenen simpeln Töne stehen.



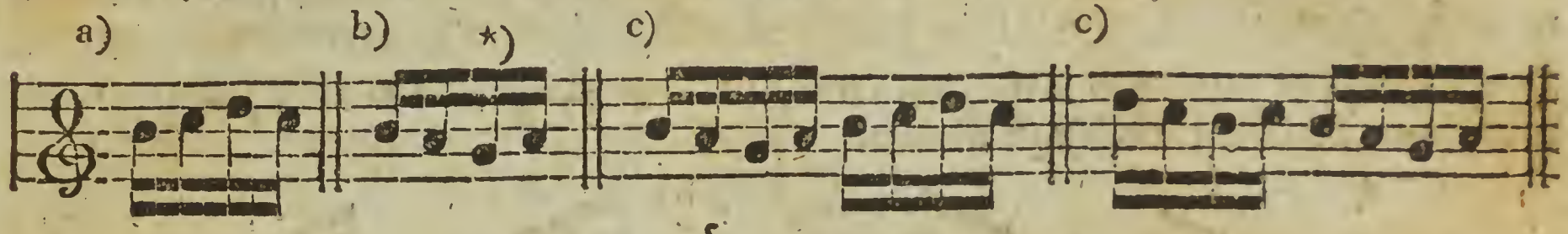
Ein

*) Obgleich die Töne einer solchen Figur, wovon hier die Rede ist, zu Einer Harmonie gehören sollen, so können doch dessen ungeachtet auch bloß durchgehende Töne mit untermischt werden, wie oben das d u. a. m.

Ein Gesang, worin ähnliche Verzierungen simpler Töne vorkommen, heißt figurirt, und wird dem unverzierten Choralgesange ꝛc. entgegengesetzt.

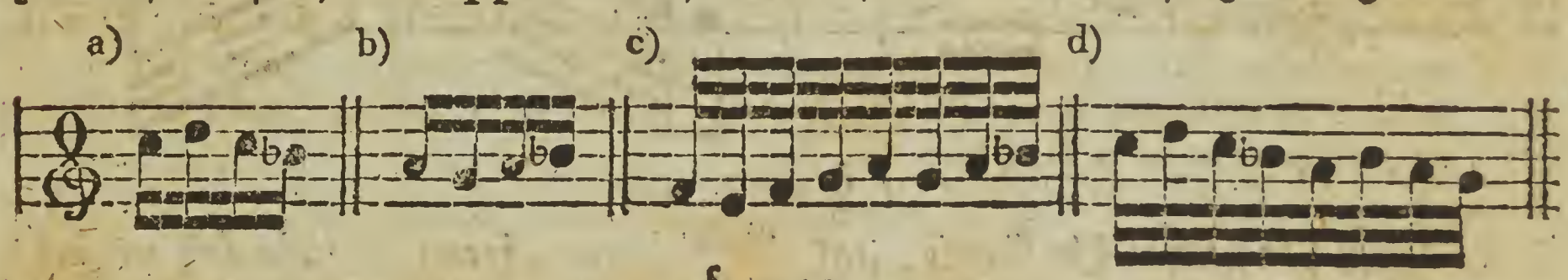
§. 489.

Verschiedene Figuren kommen unter eigenen Benennungen vor. So ist z. B. der halbe Zirkel (Halbzirkel) eine aus vier Tönen bestehende Figur oder Setzmanier a) b), bey welcher die zweyte und vierte Note, so wohl im Auf- a) als Absteigen b), einen und ebendenselben Ton bezeichnen. Zwey solche Halbzirkel, wie bey c), nennt man zusammen einen ganzen Zirkel.



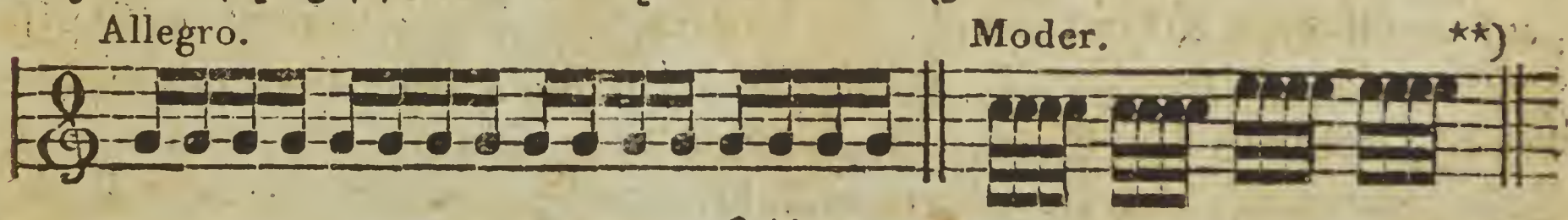
§. 490.

Die Walze ist ebenfalls aus vier stufenweise folgenden Tönen zusammengesetzt; nur stehen bey dieser Figur nicht die zweyte und vierte, sondern die erste und dritte Note auf Einer Stufe a) b). Zwey oder mehrere Walzen, die unmittelbar nach einander folgen, werden auch ein *Groppo* genannt. Bey c) habe ich ein solches Groppo im Auf- und bey d) eins im Absteigen eingerückt.



§. 491.

Der Schwärmer (Rauscher) besteht aus einem und ebendemselben mehrmals sehr geschwind wiederholten Tone. Z. B.



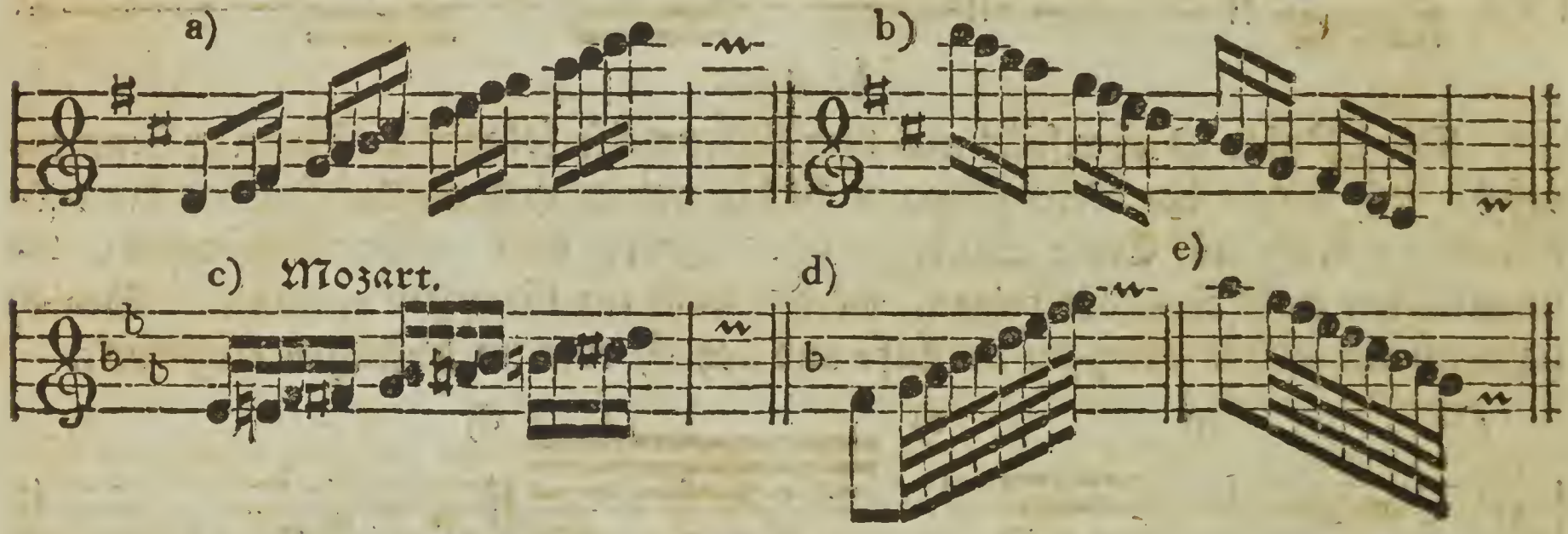
*) Diese Setzmanier ist im Grunde nichts anders, als ein langsamer Doppelschlag, und die bey a) ein ähnlicher Schleifer von drey Tönen oder ein umgekehrter Doppelschlag. Im dritten Jahrgange der wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend wird S. 350. die Walze der halbe Zirkel, dieser hingegen die Walze genannt.

**) Aehnlicher Figuren hatte ich mich in der zweyten Sammlung meiner ältern Sonaten (Seite 47.) bedient. Allein einer unserer ersten und strengsten Kunstrichter, Forkel, tadelt (im zweyten Bande der musikalisch-kritischen Bibliothek) den Gebrauch dieser Figuren in Klaviersachen mit Recht; ich ließ daher bey der zweyten verbesserten Auflage das vierte Couplet nicht wieder mit abdrucken.

Bey den Schwärmern wird eine noch geschwindere Bewegung vorausgesetzt, als bey den S. 423. ff. erwähnten Trommelbässen.)

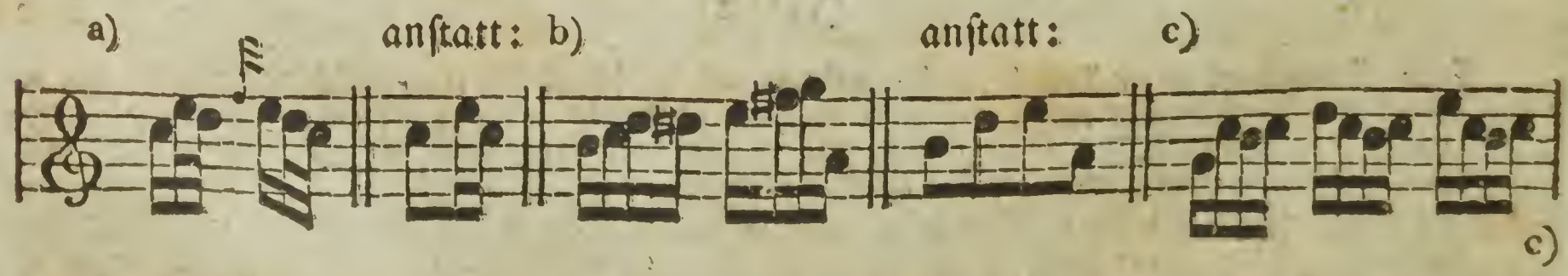
§. 492.

Läufer (**Läufe, laufende Figuren**) nennt man eine Anzahl stufenweise auf- a) oder absteigende b), mehrentheils ziemlich geschwind nach einander folgende Töne, die sonst auch unter der Benennung **Passage** (**Roulade**) vorkommen. Daß bey **chromatischen Läufern** die Fortschreitung durch lauter halbe Töne geschieht, wie bey c), dies ist bereits §. 132. erinnert worden. Die in äußerst geschwinder Bewegung auf- und absteigenden Figuren bey d) und e) pflegt man ins besondere **Tiraden** (nach der von **Campe** vorgeschlagenen Verdeutschung **Schußläufe**) zu nennen.



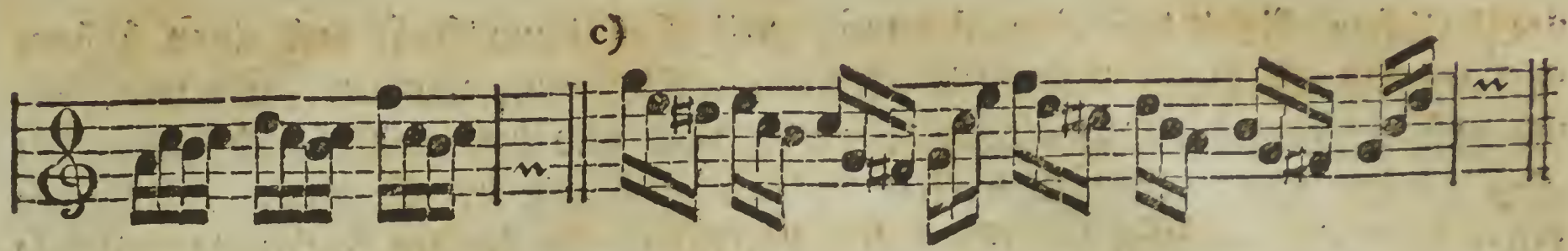
§. 493.

Unter Passage (**Passagie**, ital. *Passaggio*, franz. *Roulade*) versteht man zwar überhaupt jeden kurzen merkwürdigen Gedanken; in der engern Bedeutung *) aber werden kleine Verzierungen simpler Töne (Figuren) darunter verstanden. Von dieser Art Passagen sind die bey a) und b). Außerdem nennt man eine Folge von Tönen, welche aus verschiedenen einzelnen Figuren bestehen, ebenfalls eine Passage, sie mag nun von dem Komponisten vorgeschrieben c), oder von dem Spieler angebracht worden seyn d). In dem letztern Falle gehören also auch die größern willkührlichen Verzierungen zu den Passagen.

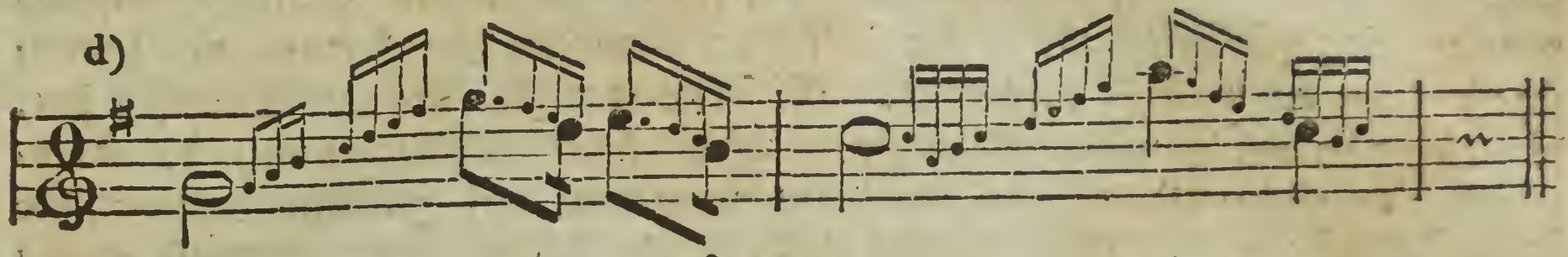


*) Das italiänische Wort *Passaggio* heißt auf deutsch ein Durchgang. Man hat nämlich deswegen den Ausdruck Passage gewählt, weil zu den simpeln Tönen noch durchgehende hinzu kommen.

c)

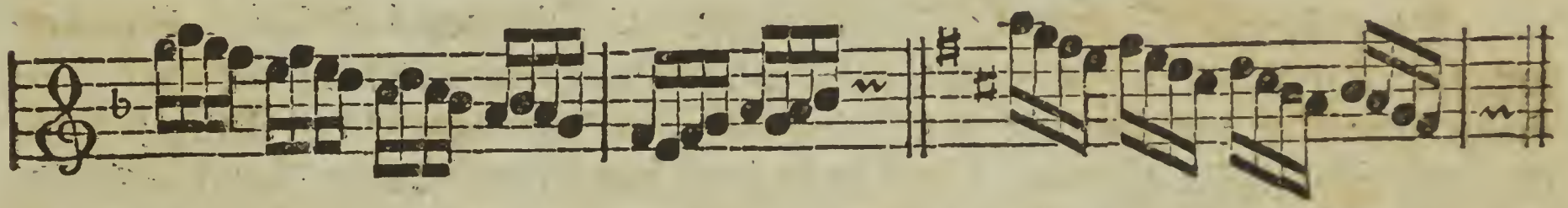


d)



§. 494.

Die **Coloraturen** sind beynahe eben das, nämlich ganze Passagen aus verschiedenen Figuren zusammengesetzt. Z. B.



Es wäre wohl nicht der Mühe werth, den Unterschied zwischen den Coloraturen und Passagen weitläuftig zu zeigen, zumal da beyde Kunstausdrücke meistentheils für gleichbedeutend gebraucht werden.

Einige veraltete Ausdrücke und Eintheilungen verschiedener Figuren übergehe ich. In Walthers Lexicon sind deren noch eine Menge zu finden.

Dritter Abschnitt.

Von den vorzüglichsten Instrumentalstücken.

§. 495.

Die **Sonate** verdient unter den Tonstücken, welche für das Klavier bestimmt sind, wohl mit dem mehrsten Rechte die erste Stelle. Denn was in der Dichtkunst die **Ode** ist, ungefähr eben das ist in der Musik die eigentliche, wahre **Sonate**.*) Folglich setzt diese Gattung von Instrumentalstücken einen vor-

*) Zwar nicht völlig eben das; indeß dürfte wohl schwerlich eine treffendere Vergleichung möglich seyn. Nur muß ich hierbey noch dies bemerken, daß ich unter der wahren Sonate eine solche verstehe, wie sie unter andern ein C. P. E. Bach schrieb; aber freylich nicht eine solche, wobey man mit Fontenelle fragen muß: Sonate, que veux tu de moi? (Sonate, was willst du von mir?)

vorzüglichen Grad der Begeisterung, viel Erfindungskraft und einen hohen, fast möchte ich sagen dichterisch-kühnen, Schwung voraus. So wie aber die Gegenstände der Ode ungemein verschieden und bey weiten nicht von gleicher Größe sind, eben so verhält es sich auch mit der Sonate. Der Tonsetzer ist daher — was den Charakter betrifft — in keinem Instrumentalstücke weniger eingeschränkt, als in der Sonate; denn jede Empfindung und Leidenschaft kann darin herrschend seyn. Je mehr aber eine Sonate Ausdruck hat, je mehr man den Tonsetzer gleichsam in Tönen sprechen hört, je mehr der Komponist alltägliche Wendungen darin zu vermeiden weiß ꝛc. desto vortrefflicher ist die Sonate. — Gemeiniglich besteht ein solches Instrumentalstück aus drey, seltener aus zwey, vier oder mehreren Sätzen*) von verschiedenem Charakter; doch sollte in dem Ganzen wohl billig irgend eine Hauptempfindung oder eine gewisse Uebereinstimmung herrschen.**)

Es giebt auch Sonaten, die aus mehreren Stimmen bestehen. Sie werden *Sonate a due, a tre etc.* genannt. Die Stimmen, in welchen keine Hauptgedanken auszuführen sind, und die also ohne merklichen Nachtheil des Ganzen wegbleiben können, pflegt man bloß begleitende oder Ripien-Stimmen zu nennen, z. B. Sechs Sonaten für das Pianoforte, mit einer begleitenden Violine. Gemeiniglich wird auf dem Titelblatte ꝛc. durch das italiänische Wort *ripieno*, oder auch durch ein beygefügtes ad libitum angedeutet, daß eine solche Stimme bloß zum Ausfüllen dient, und allenfalls entbehrlich ist. Kommen aber in der dazu gesetzten Stimme ebenfalls so genannte Solostellen, Nachahmungen oder gewisse Hauptgedanken vor, so heißt sie obligat, und ist folglich schlechterdings nothwendig dabey.

Diejenigen Sonaten, welche für zwey Spieler (auf Einem Klaviere oder Pianoforte ꝛc.) bestimmt sind, werden gemeiniglich Sonaten für vier Hände (à quatre mains) genannt; da hingegen die Sonaten für zwey Spieler auf zwey verschiedenen Klavierinstrumenten schlechthin Doppelsonaten heißen.

*) Durch das Wort Satz werde ich in diesem ganzen Abschnitte ein einzelnes Tonstück, z. B. ein Allegro oder ein Adagio etc. bezeichnen.

**) In dieser Rücksicht scheint mir die bisher übliche Zusammenstellung solcher Sätze, die einen ganz entgegengesetzten Charakter haben, z. B. die unmittelbare Folge eines Allegro scherzando nach einem Adagio mesto u. dgl. nicht die beste zu seyn. —
Eine mit vielem Scharfsinne geschriebene Abhandlung über die Theorie der Sonate befindet sich im musikalischen Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784. (von Forkel.) Unter andern heißt es S. 27. „Eine Reihe lebhafter, ausdrucksvoller musikalischer Ideen, (Sätze,) „wenn sie nach der Vorschrift einer musikalisch begeisterten Einbildungskraft auf einander folgen, ist in der Musik die Sonate." Nur muß der Tonsetzer dabey „Ordnung und Plan in „den Fortgang der Empfindung bringen." Dies wird im Folgenden näher bestimmt und durch Beyspiele erläutert.

ßen.*) Wiewohl diese letztere Benennung auch andern Sonaten für zwey konzertirende Instrumente zukommt.

Das Wort Sonatine bezeichnet eine kleine (kurze) Sonate, deren es gegenwärtig eine große Menge giebt.

§. 496.

Das Klaviersolo, als ganzes Instrumentalstück von drey ꝛc. Sätzen betrachtet, ist von der Sonate wenig verschieden, außer daß ein Klaviersolo ohne Begleitung anderer Instrumente gesetzt, folglich für den Klavierspieler allein bestimmt ist, und größtentheils fertige Finger erfordert.

Einzelne längere oder kürzere Stellen, welche von einem Spieler allein ausgeführt werden sollen, und wobey also die übrigen Instrumentisten nur zur Begleitung mit spielen, (akkompagniren,) heißen ebenfalls Solos. Solche mit Solo bezeichnete Stellen können sogar in mehreren Stimmen zugleich vorkommen, z. B. in den Flöten, Fagotten, Waldhörnern ꝛc. wenn nämlich die Spieler dieser Instrumente gewisse Hauptgedanken vorzutragen haben. Auch zeigt das Kunstwort Solo zuweilen an, daß bey gewissen Stellen in denjenigen Stimmen, welche von mehreren Spielern zugleich ausgeführt werden, oder welche mehr als einfach besetzt sind, nur Einer so lange allein spielen soll, bis wieder Tutti eintritt. In so fern wird also das Solo bloß dem Tutti entgegengesetzt, bey welchem letztern alle, oder doch die meisten Mitspieler an der Ausführung Theil nehmen.

§. 497.

Die Sinfonie (Symphonie) ist ein aus drey ꝛc.**) Sätzen bestehendes Instrumentalstück, von großem, feyerlichem, erhabenem, kühnem, feurigem ꝛc Charakter. Sie erlaubt zwar mancherley Schattirungen; doch ist ihr das Vollstimmige, Prächtige u. dgl. vorzüglich eigen. Daher erfordert die Sinfonie im Ganzen genommen einen nachdrücklichen, lebhaften Vortrag ohne willkührliche Verzierungen.

Ganz eigentlich für das Klavier geschriebene Sinfonien hat man bis jetzt verhältnißmäßig noch wenige; vielleicht deswegen, weil diese Gattung von Tonstücken eigentlich für das Große, und für eine starke Besetzung bestimmt ist. Indeß sollte ich doch nicht meinen, daß Klaviersinfonien dem guten Geschmacke entgegen wären. Derjenige Spieler, welchem der wahre Sonatenstyl noch nicht faßlich und genießbar

*) So hat unter andern der Abt Vogler im Voßlerschen Verlage Six Sonates pour deux Clavecins heraus gegeben.

**) Wenn man die hierin größtentheils ganz zweckwidrigen Menuetten und Trios mit rechnen will, so besteht eine Sinfonie auch wohl aus vier bis fünf Sätzen.

bar ist, würde durch Sinfonien allmählich an größere Stücke gewöhnt werden. Da man sich unter der Sinfonie ein stark besetztes Instrumentalstück denkt, so könnte der Komponist darin kühne Gedanken und vollstimmige Griffe mit melodischen Stellen abwechseln lassen, um dadurch die gewohnte Mannigfaltigkeit der Instrumentalsinfonien einigermaßen nachzuahmen. Möchte uns doch Haydn — über dessen höchst originelle Sinfonien nur Eine Stimme ist und seyn kann — noch mit einigen Sammlungen Klaviersinfonien beschenken!

Sulzer vergleicht die Sinfonie mit einem Instrumentalchore, die Sonate aber mit einer Instrumentalkantate.

§. 498.

Charakteristische Sinfonien könnte man vorzugsweise diejenigen Sinfonien nennen, welche, statt der sonst gewöhnlichen Ouvertüren, zur Eröffnung einer Oper, eines Oratoriums ꝛc. bestimmt sind. Die erwähnte Benennung kommt aber der Sinfonie nur alsdann zu, wenn sie auf den Hauptinhalt, auch wohl bloß auf einzelne wichtigere Theile der darauf folgenden Oper ꝛc. Beziehung hat,*) oder wenn eine gewisse unmittelbar vorhergehende Handlung in der Sinfonie ausgedruckt wird.**)

Wie weit ein Komponist hierin gehen dürfe, kann hier nicht untersucht werden. Sehr umständlich hat Scheibe im 66sten ff. Stücke des kritischen Musikus davon geschrieben. Auch in Engels kleiner Schrift: Ueber die musikalische Malerey; in Quantzens Versuch ꝛc. S. 290. und 301; in Forkels mus. krit. Bibliothek, S. 66. des ersten Bandes u. a. m. wird dieser Gegenstand berührt.

§. 499.

Ouvertüre (Intrade, Einleitung) heißt ein aus zwey oder drey Sätzen bestehendes Instrumentalstück, welches zur Eröffnung einer großen Musik, z. B. eines Oratoriums, einer Oper ꝛc. gebraucht wird. Die Ouvertüre muß viel

*) Wie in der Sinfonie zu Glucks Alceste, zu Naumanns Cora, zu Mozarts Don Juan, zu Reichardts Geisterinsel u. a. m. In der kleinen Schrift: Blicke in das Gebiet der Künste ꝛc. steht S. 98. die Bemerkung: „Sie (die charakteristische Sinfonie) muß nicht nur überhaupt „im Charakter des folgenden Ganzen gearbeitet, sondern gewissermaßen die Quintessenz desselben seyn. Sie ist gleich dem unbefriedigenden aber aufreizenden und zum jetzigen Zwecke „stimmenden Prolog des alten griechischen oder römischen Schauspiels, oder der Ankündigung „des Inhalts im Helden- oder erzählenden Gedicht; also, was die sieben ersten Strophen in „Wielands Oberon ꝛc. sind." Andere hingegen behaupten, es sey abgeschmackt, dem Zuhörer aus der Sinfonie den Verlauf und die Entwickelung der Handlung wissen lassen zu wollen, oder in die Vorbereitungssinfonie schon die ganze Folge von Empfindungen zu legen, welche während des Verlaufs der Handlung bey dem Zuhörer rege gemacht werden solle. Diese Kritiker tadeln daher vorzüglich die Sinfonie zum Deserteur von Monsigny. (Allg. deutsche Bibliothek, Band 35, S. 358; Engel, über die musikalische Malerey.)

**) Dies ist der Fall in der Einleitungssinfonie zur Armida von Salieri. Auch die Einleitung zu dem Haydnschen Oratorium: Die Schöpfung, kann in gewissem Betracht hierzu gerechnet werden. (Die Partitur von den Jahrszeiten ist jetzt, da ich dieses schreibe, noch nicht erschienen.)

viel Pracht, Größe und Mannigfaltigkeit haben; vorzüglich aber soll sie dem Hauptcharakter der folgenden Musik entsprechen. Ehedem wählte man zum ersten Satze einer Ouvertüre gewöhnlich ein Tonstück von ernsthaft feyerlichem Charakter, z. B. ein Grave, Maestoso etc. mit vielen punktirten Noten, alsdann folgte eine fleißig gearbeitete Fuge, und nach dieser wohl noch ein etwas munterer oder dem ersten ähnlicher Satz. Allein in den neuern Werken findet man wenige Ouvertüren von dieser Art. Doch haben **Schweizer** (zur Alceste) und **Rolle** (zum Lazarus ꝛc.) noch solche Ouvertüren geschrieben.

§. 500.

Das **Divertiment** (*Divertimento, Divertissement*) ist ein für das Klavier oder für verschiedene andere Instrumente gesetztes Tonstück, welches aus zwey, drey oder mehreren Sätzen besteht, und gemeiniglich bloß zur Belustigung oder zur Zeitverkürzung bestimmt zu seyn scheint. Wer ein Instrumentalstück geschrieben hat, wozu er keine schickliche Benennung weiß, weil er selbst fühlt, daß es als Sonate nicht ausdrucksvoll und charakteristisch genug, als Sinfonie zu matt, als Trio oder Quadro nicht gehörig gearbeitet ist u. s. w. der wählt mit Recht die Ueberschrift: *Divertimento.*

Bey dieser Beschreibung hatte ich unglücklicher Weise Divertimente von Firnhaber vor mir liegen; es giebt aber außer diesen auch Divertimente von großem Werthe.

§. 501.

Die Benennung **Konzert** (*Concerto*) führen hauptsächlich zweyerley Arten von Instrumentalstücken.*) Wenn das Konzert nur Eine Hauptstimme (konzertirende Stimme) hat, oder wenn sich darin vorzüglich nur Ein Spieler hören lassen soll, so heißt es schlechthin ein **Konzert**, (**Kammerkonzert.**) Hierher gehören z. B. die Konzerte für das Pianoforte, für die Violine, Flöte u. s. w. Mehrentheils nimmt man bey dieser Gattung von Instrumentalstücken mehr auf die Fertigkeit des Spielers, als auf die Darstellung eines gewissen Charakters Rücksicht; daher ist es oft schwer zu errathen, welcher Affekt in einem Konzerte hat ausgedruckt werden sollen.**) — Das Ganze besteht

*) Das Wort Konzert kommt aus dem Italiänischen von concertare (streiten) her, weil nämlich bey einem (ehedem am gewöhnlichsten) mehrstimmigen Konzerte gleichsam ein musikalischer Wettstreit zwischen den Solospielern entsteht.

**) Selbst Mozart wähnte in seinen frühern Jahren, ein Konzert müsse hauptsächlich nur große Schwierigkeiten enthalten. (Leben des Kapellmeisters Mozart, von Niemtscheck, S. 5.) Daß er aber späterhin bey der Verfertigung seiner Konzerte einen höhern Endzweck hatte, und nicht bloß für fertige Finger schrieb, dies beweisen seine unübertrefflichen Meisterwerke in dieser Gattung von Tonstücken.

steht gewöhnlich aus drey Sätzen. Ehe in der Hauptstimme das erste Solo eintritt, spielen die Begleiter einige Perioden, (Rhythmen,) welche man das Ritornell oder das Tutti nennt.*). Auch nach jedem Solo führen die begleitenden Instrumentisten einen kürzern oder längern Zwischensatz aus. Nach dem letzten Solo schließt jeder Satz wieder mit dem Ritornelle, oder nur mit einer Stelle desselben. Alle drey Sätze sind am gewöhnlichsten von einander abgesondert, so daß jeder ein Ganzes für sich ausmacht; doch giebt es auch Konzerte, worin Ein Satz mit dem Andern zusammenhängt.

Die zweyte Art von Konzerten enthält mehrere Hauptstimmen, z. B. ein Pianoforte und eine Violine, oder eine Flöte, Violine und Viole ꝛc. Ein Konzert für zwey Hauptstimmen wird gemeiniglich ein Doppelkonzert genannt; sind mehrere Stimmen konzertirend, so ist in diesem Falle die Benennung *Concerto grosso* gebräuchlich.

§. 502.

Die konzertirenden Sinfonien haben zwar die Form, und größtentheils auch den Charakter der Sinfonien, jedoch kommen oft längere Solostellen für verschiedene Instrumente, z. B. für zwey Violinen, Flöten ꝛc. darin vor. Diese Gattung von Tonstücken hält also gewissermaßen das Mittel zwischen den Konzerten und Sinfonien.

§. 503.

Die Serenade, (*Serenada,*)**) als Instrumentalstück betrachtet, hat einen sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter, und muß daher angenehm, schmeichelnd vorgetragen werden. Man könnte auch bloß für das Klavier gesetzte Serenaden schreiben,***) ob sie gleich, wie die Sinfonien, für mehrere, vorzüglich aber für Blasinstrumente bestimmt sind, und eigentlich in der Dämmerung oder bey eintretender Nacht gespielt werden sollen.

Das Kunstwort *Notturno* bezeichnet ebenfalls eine solche, jedoch gewöhnlich bloß für Saiteninstrumente gesetzte, Abend- oder vielmehr Nachtmusik, die sonst auch — ins besondere auf Blasinstrumenten ausgeführt — nur schlecht-

*) Ritornell, von *ritorno*, die Wiederkehr, Zurückkunft ꝛc. oder von *ritornare*, wiederkommen — ein eigentliches italiänisches Wort *ritornello* giebt es, meines Wissens, außer der Musik nicht — weil nämlich ein Ritornell öfter wieder zurückkehrt oder wiederholt wird. Uebrigens sollte freylich das Ritornell auf das Ganze Beziehung haben, oder vielmehr den gleichsam abzuhandelnden Hauptsatz enthalten; allein zuweilen scheint das Ritornell nur durch einen Zufall, oder durch eine Verwechselung mit irgend einem andern Ritornelle, vor das zu spielende Tonstück gekommen zu seyn. —

**) Die Musiker schreiben nur alsdann *Serenata*, wenn sie dadurch eine Art von kleiner Oper bezeichnen wollen.

***) Einen Versuch in dieser Art habe ich im zweyten Theile meiner kleinen Sonaten gemacht.

schlechthin ein Ständchen genannt wird; da hingegen *Aubade* ein Morgen- oder Frühständchen heißt.

§. 504.

Die Suiten, (Partien,) welche jetzt etwas seltener werden, bestehen aus einer Folge von mehreren kurzen Stücken, z. B. aus einem Marsche (oder aus einer kleinen Ouvertüre, Intrade ꝛc.) aus einem Allegro, Andante u. dgl. Besonders enthalten die Suiten gewöhnlich eine Anzahl kleiner Tanzstücke.

§. 505.

Unter Duett versteht man ein Instrumentalstück für zwey konzertirende Stimmen ohne Baß, wozu aber in Duetten für Singstimmen, außer dem Basse, auch noch begleitende Instrumente gesetzt seyn können. Zweystimmige Instrumentalstücke, z. B. für zwey Flöten, oder für das Klavier und für die Violine ꝛc. pflegt man auch wohl Duo's zu nennen, um sie dadurch von den Singduetten zu unterscheiden. Da jedoch bey Klavierinstrumenten der Baß gewissermaßen als eine besondere begleitende Stimme anzusehen ist, so kann man hierbey das Wort Duo (oder Duett) wohl nicht ganz richtig gebrauchen; denn ein solches Instrumentalstück für das Pianoforte und für die Violine u. dgl. gehört eigentlich zu den Sonaten, mit welchen es auch die mehrsten übrigen Eigenschaften gemein hat.

§. 506.

Das Wort Trio *) kommt in mehr als Einer Bedeutung vor. Genau genommen versteht man darunter ein Instrumentalstück von drey oder mehreren Sätzen für drey konzertirende Stimmen, wobey also der Baß ebenfalls gewisse Hauptstellen, Nachahmungen u. dgl. auszuführen hat. Allein gegenwärtig heißt gewöhnlich alles, was aus drey Stimmen besteht, ein Trio, wenn gleich der Baß dazu (oder auch wohl noch eine andere Stimme) bloß begleitend ist. Gemeiniglich sind es höchstens bloß für drey Instrumente gesetzte Sonaten, (Sonate a tre,) welche man mit der Benennung Trio's beehrt.

Außerdem wird auch der zweyte Satz einer Menuett das Trio genannt, und zwar deswegen, weil die Menuett selbst eigentlich nur zweystimmig, das Trio aber zur Abwechselung dreystimmig gesetzt seyn soll.— Den zweyten Satz einer Polonoise und anderer Tanzstücke bezeichnet man ebenfalls durch das Wort

*) Bey Tonstücken für den Gesang sagt man Terzett, Quartett, Quintett ꝛc. weil dabey auch der Bassist eine Hauptstimme zu singen hat.

Trio, aber nur selten passend, weil ein solches Tonstück oft vier- und mehrstimmig ist.

§. 507.

Die Instrumentalstücke, welche unter der Benennung Quadro oder Quatuor, Quinque (Quinquor,) u. s. w. bekannt sind, bestehen aus vier, fünf ꝛc. Hauptstimmen, wovon sogar der Baß nicht bloß begleitend seyn sollte. Gegenwärtig wird aber ebenfalls alles, was vier Stimmen hat, ein Quatuor oder Quartett genannt, wenn auch zu einer Hauptstimme drey bloß begleitende Instrumente gesetzt sind. —

§. 508.

Charakteristische Stücke nennt man vorzugsweise *) diejenigen einzelnen Tonstücke, worin entweder der Charakter einer Person ꝛc. oder irgend eine Gemüthsbewegung, (Empfindung, Leidenschaft,) z. B. die Heiterkeit, die Sehnsucht, das Mitleid, der Stolz, die Liebe ꝛc. ausgedruckt wird. Von der erstern Art giebt es vortreffliche Muster von Bach, Fasch, Schulz u. a. m. Auch fehlt es nicht an einigen guten charakteristischen Stücken von der zweyten Art; obgleich gewisse andere, z. B. die von G. C. Fürer ꝛc. ohne Nachtheil der Kunst hätten ungedruckt bleiben können.

§. 509.

Die Fantasie (Phantasie) ist ein längeres oder kürzeres Tonstück, worin weder ein vorher entworfener Plan befolgt wird, noch Einheit des Charakters herrscht, sondern wobey sich der Tonkünstler bloß seiner Laune oder dem Feuer der Begeisterung überläßt. Am gewöhnlichsten wird zwar eine Fantasie erst während des Spielens erfunden, (extemporirt, oder aus dem Stegreife gespielt;) doch giebt es auch Fantasien, welche wie andere Tonstücke komponirt und niedergeschrieben worden sind. Frey heißt eine Fantasie, wenn sich der Erfinder dabey weder an einen gewissen Hauptsatz, (Thema,) noch an den Takt oder Rhythmus bindet, (obgleich bey einzelnen Stellen eine Taktart statt finden kann;) wenn er verschiedene, oft entgegengesetzte Charaktere zusammenstellt u. s. w. Gebunden heißen diejenigen Fantasien, bey welchen eine Taktart zum Grunde liegt; wobey man sich mehr an die gewöhnlichen Regeln der Modulation bindet; worin mehr Einheit beobachtet wird u. s. w.

§. 510.

Das Kapriccio **) (*Caprice, Capriccio*) ist ebenfalls eine Art von Fantasie, zwar meistentheils in einer bestimmten Taktart gesetzt, jedoch ohne ei-

*) Denn irgend einen Charakter sollte eigentlich wohl ohnehin jedes Tonstück haben.

**) Wozu man auch die Toccate, Boutade, Ricercate ꝛc. rechnen kann.

eigentlichen Plan u. dgl. Das Ganze scheint nur ein Einfall zu seyn, welcher sich von selbst dargeboten hat. In Händels Klavierstücken kommen mehrere Kapriccio's vor. Auch im zweyten Hefte der Klaviersachen von Haydn befindet sich S. 82. ein solches Tonstück.*) Hin und wieder haben auch nur einzelne Stellen die Ueberschrift *Caprice*. Dies ist z. B. im zweyten Hefte der Mozartschen Klaviersachen, S. 56. der Fall.

Von diesen Tonstücken schreibt Mattheson im vollkommenen Kapellmeister: „Je „wunderlicher und ausserordentlicher sie sind, je mehr verdienen sie ihren Namen."

§. 511.

Das **Präludium**, (**Vorspiel**, französisch Prelude,) hat mit der Fantasie vieles gemein, z. B. das Uneingeschränkte in Absicht auf den Takt, auf die Modulation u. s. w. Der Charakter eines Präludiums, mit welchem die ältern Komponisten gewöhnlich eine Fuge verbanden, ist größtentheils sehr unbestimmt. Billig sollten aber die Organisten bey dem Präludiren vor den Liedern auf den Inhalt des folgenden Gesanges Rücksicht nehmen. — Ganz unerträglich ist das so gewöhnliche Präludiren der Instrumentisten vor einer Musik; da die Zuhörer ohnedies schon bey dem starken und langen Stimmen genug erdulden müssen.

Ueber das zweckmäßige Präludiren habe ich in der mehrmals gedachten Schrift: Von den wichtigsten Pflichten 2c. einen eigenen Abschnitt geschrieben, worauf ich mich hier beziehe.

§. 512.

Das *Pot-pourri* mag **Milchmeyer** beschreiben, da ich selbst mit diesem musikalischen Ragout zu wenig oder vielmehr gar nicht bekannt bin. „Man ver„steht darunter (heißt es in der Anweisung: Die wahre Art das Pianoforte zu spielen, S. 70.) „eine Vermischung verschiedener musikalischer Stücke, wobey „man völlige Freyheit hat, aus allerley schon vorhandener Musik, es seyen „Caprizen, Sonaten, Veränderungen, Opern, Operetten, oder Kirchen„gesänge, etwas zu nehmen, alles unter einander zu verbinden, und von „dem Seinigen nach Gefallen viel oder wenig dazu zu thun. Diese Art Musik „ist noch nicht lange erfunden, und schien anfangs kein Glück machen zu „wollen u. s. w."

Ob sie dies wohl in der Folge wirklich allgemein machen wird? —

§. 513.

*) Vor diesem verstand man unter Capricen uneigentliche Fugen, d. h. solche, die nicht völlig nach den sonst dabey zu befolgenden Regeln ausgearbeitet waren, und wobey man also in so fern bloß willkührlich verfuhr. (Marpurgs Abhandlung von der Fuge, S. 18.)

§. 513.

Die Fuge ist ein zwey- drey- vier- oder mehrstimmiges Tonstück, worin der Hauptsatz (das Thema, Subjekt, der Führer, dux) anfangs nur von Einer Stimme, nach und nach aber auch von den übrigen, entweder in eben dem Tone oder in einem Andern, (zum Theil mit kleinen Veränderungen,) aber nach gewissen Regeln ausgeführt wird. Auch in der Mitte, und überhaupt sehr oft, kommt das Thema in irgend einer Stimme vor. Man hat einfache, doppelte, drey- und vierfache Fugen. **Einfach** (nicht einstimmig) heißt eine Fuge, wenn sie nur Ein Thema enthält, welches in allen Stimmen auf die angezeigte Art beybehalten wird. Eine **Doppelfuge** muß zwey, eine dreyfache drey, und eine vierfache vier solche Hauptsätze haben. Von der letztern und schwersten Gattung ist z. B. die Fuge aus F dur in Händels Alexanders Fest. Unter den Doppelfugen zeichnet sich die von **Graun** über die Worte: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen ꝛc." in verschiedener Hinsicht sehr vortheilhaft aus. Bey den Worten: „Auf daß wir sollen nachfolgen ꝛc." tritt das zweyte Thema ein.

Fugirte Sätze heißen einzelne nachahmende Stellen, deren in eigentlichen Duetten, Trio's u. dgl. viele vorkommen.

Eine sehr ausführliche Beschreibung von allem, was zur Kenntniß und Verfertigung einer Fuge nöthig ist, befindet sich in Marpurgs Abhandlung von der Fuge.

§. 514.

Der **Kanon***) (*canone*, die Richtschnur, Regel,) ist ein kleines zwey- oder mehrstimmiges Tonstück, worin die erste Stimme, oder der vorgeschriebene kurze Satz, den übrigen Stimmen gleichsam zur Richtschnur dient; d. h. Alle singen oder spielen unverändert immer den nämlichen Satz, welchen der erste Spieler ꝛc. anfangs bis zu einer bestimmten Stelle allein vorträgt, entweder in eben dem Tone, oder höher, (auch wohl tiefer,) je nachdem dies von dem Komponisten durch die Worte all' unisono (im Einklange,) all' ottava (in der Oktave,) alla Quinta (in der Quinte,) u. s. w. bestimmt worden ist. Ein solches Tonstück wird so vielmal wiederholt, als es den Ausführern beliebt, oder als es der Text dazu erfordert. Wer zuerst anfängt, der hört auch zuerst wieder auf; denn ein Kanon schließt nie in allen Stimmen zugleich, weil Jeder seinen später angefangenen Satz völlig bis zu Ende spielt oder singt. Man pflegt oft alle Stimmen in eine einzige Notenzeile zu schreiben, und vermittelst eines beygefügten Zeichens anzudeuten, wo jede Stimme eintreten soll. Ein leichtes und ganz kunstloses Beyspiel wird dies deutlicher machen.

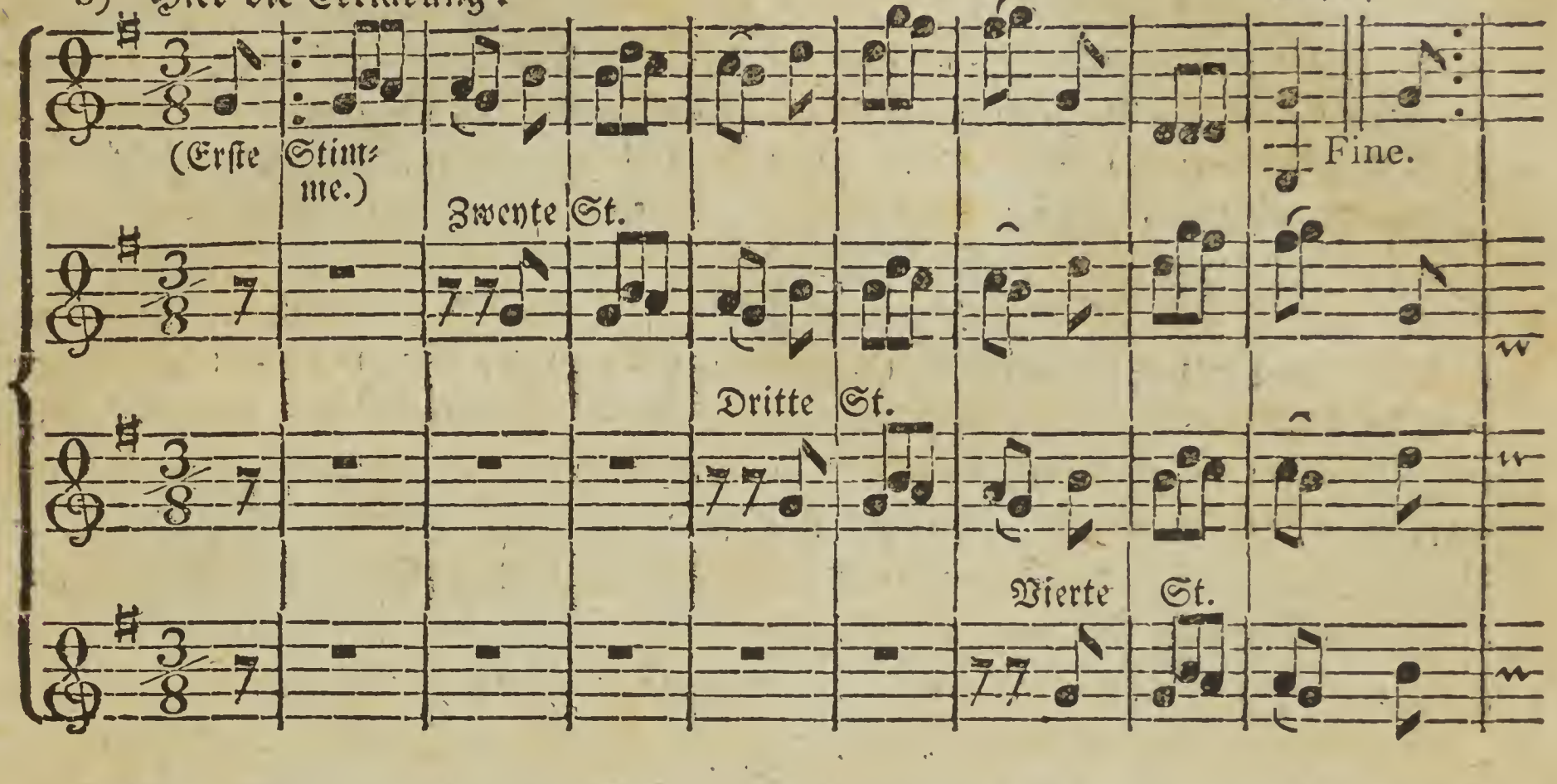
Can.

*) Ehedem wurde durch diesen Ausdruck ein Monochord bezeichnet.

Can. all' unisono, für 4 Stimmen.

a) Moderato.

b) Hier die Erklärung:



Man sieht hieraus, daß die zweyte Stimme erst da, wo in der einzelnen Notenzeile a) das erste Zeichen § steht, nämlich mit dem dritten Achtel des zweyten vollen Taktes eintritt u. s. w.

Es versteht sich übrigens, daß Jeder den in der ersten Notenzeile vorgeschriebenen kurzen Satz ganz spielt oder singt. Bey der Wiederholung gelten die in den untern drey Stimmen vorkommenden Pausen nicht; denn nur bey dem erstenmal wird dadurch angezeigt, wenn jede Stimme eintreten soll.

Kanonische Nachahmungen nennt man einzelne Stellen, welche zuerst von einer Stimme vorgetragen, und von einer andern auf ähnliche Art wiederholt werden.

Man hat eine Menge Kanons, wovon einige vor- und rückwärts, mit verkürzten oder verlängerten Noten, andere bey der Wiederholung einen ganzen oder halben Ton höher gesungen oder gespielt werden müssen u. dgl. m. Sogar als musikalische Räthsel wurden solche Tonstücke ehedem gebraucht. Man pflegte nämlich öfter die erforderliche Ausführung entweder gar nicht, oder doch etwas räthselhaft anzudeuten. Daher schreibt sich der Ausdruck: einen Kanon auflösen. Auch hiervon hat Marpurg in der gedachten Abhandlung von der Fuge sehr ausführlich gehandelt.

§. 515.

§. 515.

Das Rondo, (*Rondeau, Rondo*, Zirkelstück, bey dem Singen der Rundgesang,) ist ein einzelnes jetzt beynahe zu beliebtes Tonstück, worin bekanntlich ein kurzer Hauptsatz, gemeiniglich von munterm, tändelndem ꝛc. zuweilen jedoch auch von ernstem, zärtlichem Charakter zum Grunde liegt. Nach jedem Zwischensatze, (couplet,) deren ein Rondo wenigstens drey, auch wohl noch mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt. Daß dieses nicht immer unverändert und im Haupttone selbst geschehen müsse, sondern mit größern oder kleinern Veränderungen in verschiedenen Nebentönen statt finde, hat E. Bach in seinen Rondo's gezeigt.

§. 516.

Die Romanze, welche sich seit einiger Zeit auch in die Instrumentalmusik eingedrängt hat, soll ihrem eigentlichen Endzwecke gemäß in einem etwas antiken Geschmacke geschrieben seyn, und dabey eine simple, gefällige, naive Melodie haben, wie schon von Rousseau ganz richtig angemerkt worden ist. Der Spieler hat sich dabey vor allen Manieren und Zusätzen sorgfältig zu hüten; denn die Melodie muß bloß durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze, veredelt und eindringender gemacht werden.

§. 517.

Das Kunstwort *Solfeggio* wird vorzüglich gebraucht, wenn vom Singen die Rede ist, und bezeichnet ein Tonstück zur Uebung im Treffen, nach den bekannten Silben: ut, re, mi, fa, sol, la, (si,) *) wofür Graun weit zweckmäßiger diese sieben: da, me, ni, po, tu, la, be, wählte. Auch außer dem Gesange versteht man unter Solfeggio ein solches Tonstück, welches hauptsächlich zur Uebung im Spielen, und um sich dadurch Fertigkeit zu erwerben, bestimmt ist. Solfeggiren heißt daher, schwere Stellen üben u. dgl.

§. 518.

*) Ursprünglich bediente man sich zu dem so genannten Solmisiren nur der obigen sechs erstern Silben; denn das eingeschlossene *si* ist eine neuere Erfindung der Franzosen. Diese Silben haben übrigens keine Bedeutung, sondern der angehende Sänger soll durch den Gebrauch derselben, bey den ersten Uebungen im Treffen der Töne, unter andern alle Vokale gehörig aussprechen lernen. Dazu hätte er aber keine Gelegenheit, wenn man ihn bey dem Singen der Tonleitern oder bey dem so genannten Abecediren bloß die Namen der Töne unterlegen ließe, weil dabey bekanntlich die beyden Vokale *o* und *u* ganz fehlen, und das *i* bloß bey den abhängigen Tönen cis, dis ꝛc. vorkommt. In so fern sind allerdings die erwähnten Silben besser. Doch haben die von Graun vorgeschlagenen noch den besondern Vorzug, daß darin nicht nur ebenfalls alle fünf Vokale, sondern außerdem auch noch die weichen und harten Konsonanten (nämlich b und p, d und t) vorkommen. Mehr Unterricht hierüber muß man in einer Anweisung zum Singen suchen.

§. 518.

Passaggio, als ein Ganzes für sich betrachtet, ist ein kurzes aus verschiedenen laufenden und springenden Figuren zusammengesetztes Tonstück, welches ebenfalls hauptsächlich die Uebung der Finger zum Endzwecke hat.

Durch das Wort *Finale* bezeichnet man das Endstück oder den letzten Satz irgend eines Ganzen, z. B. eines Balletts, einer Sinfonie, einer Sonate u. s. w. Mehrentheils erfordern diese Endstücke, besonders in Sinfonien, außer der geschwinden Bewegung, einen muntern, lebhaften Vortrag. In den jetzt gewöhnlichen Operetten besteht das Finale oft aus sehr vielen einzelnen Sätzen, die zusammen ein Ganzes für sich ausmachen.

Thema heißt zwar im Allgemeinen der jedesmalige Hauptsatz (Hauptgedanke) eines Tonstückes; ins besondere aber pflegen die Komponisten auch denjenigen kurzen, gemeiniglich nur aus sechzehn bis vier und zwanzig Takten bestehenden Satz, worüber sie eine Anzahl Veränderungen, (Variationen, franz. *Doubles*) machen, das Thema zu nennen. Daher sagt man: Ein Thema, oder ein Andante u. dgl. mit sechs, acht, zehn ꝛc. Veränderungen.

Außer den Tonstücken, welche zunächst für den Gesang bestimmt sind, und deren Beschreibung wohl ohnehin mehr in eine Anweisung zum Singen, als in eine Klavierschule gehört, muß ich zur Schonung des Raumes auch einige seltener vorkommende und weniger wichtige Instrumentalstücke übergehen. In den Schriften von Klein, Mattheson, Rousseau, Sulzer, Walther u. a. m. findet man den nöthigen Unterricht hierüber.

Vierter Abschnitt.

Von verschiedenen Tanz- und andern kleinen Tonstücken.

§. 519.

Die Allemande steht im Viervierteltakte, fängt am gewöhnlichsten im Auftakte an, wird ernsthaft vorgetragen, und nicht zu geschwind gespielt. Sie kommt oft in Suiten und Partien vor. Die Benennung soll sich von den Allemanen, einem alten deutschen (dem schwäbischen) Volke, herschreiben.

Eine zweyte Art von Allemande wird als Tanzstück gebraucht. Diese steht im Zweyvierteltakte, und hat einen muntern Charakter, daher erfordert sie, außer der geschwinden Bewegung, einen leichten Vortrag.*)

*) Im dritten Hefte der Klaviersachen von Haydn befindet sich jedoch ein längerer Satz mit der Ueberschrift Allemande im Dreyvierteltakte. Der Komponist hat sonach durch diese Ueberschrift

Die Angloiſen (engliſchen Tänze, Contre- oder Contertänze, *Country-dances,*) ſind größtentheils von ſehr lebhaftem Charakter, welcher oft bis an das mäßig Komiſche gränzt. Sie ſtehen im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{3}{8}$, auch wohl im Sechsachteltakte, und werden munter (wie Andere wollen, beynahe hüpfend) vorgetragen. Die erſte Note eines jeden Taktes wird ziemlich ſtark accentuirt. Die Bewegung muß bald mehr, bald weniger geſchwind ſeyn.

§. 520.

Ein Ballett beſteht aus einer Reihe zuſammenhängender Tanzſtücke, die zu einer ganzen Handlung auf der Bühne beſtimmt ſind. In der engern Bedeutung bezeichnet das Wort Ballett einen einzelnen Tanz im Vier- oder Zweyvierteltakte von ziemlich geſchwinder Bewegung.

Die Bourree, ein im Zweyzweytel- oder im Viervierteltakte geſetztes Tonſtück, fängt mit einem Viertel im Aufſchlage an. Ihr Charakter iſt etwas munter, daher muß ſie mäßig geſchwind geſpielt und ziemlich leicht vorgetragen werden.

§. 521.

Die Canarie ſteht entweder im Drey- oder im Sechs- auch wohl im Zwölfachteltakte. Sie erfordert eine faſt noch geſchwindere Bewegung, als die Gigue. Die punktirten Noten werden ſtark accentuirt, dabey aber kurz abgeſtoßen. Dieſe Tonſtücke ſollen auf den canariſchen Inſeln entſtanden ſeyn.

Die Ciaconne (Chaconne, *Ciaccona*) iſt ein Tonſtück von edlem Charakter im Dreyvierteltakte, *) wobey die Bewegung nur mäßig geſchwind, beynahe noch langſamer als bey der Menuett ſeyn muß. Jede erſte Note eines Taktes wird ziemlich ſtark markirt. Die Komponiſten pflegen die zum Grunde liegende Melodie dieſes Tanzſtückes oft, aber immer etwas verändert, zu wiederholen.

Die Courante (Corrente) ſteht im Dreyzweytel- (oder Dreyviertel-) Takte, und fängt gemeiniglich mit einer kurzen Note im Aufſchlage an. Sie wurde wenigſtens ehedem als Tanzſtück auf der Bühne gebraucht, und war aus vielen laufenden Figuren zuſammengeſetzt. Ihr Vortrag muß ernſthaft, doch mehr geſtoßen als geſchleift ſeyn. Die Bewegung iſt mäßig geſchwind.

§. 522.

ſchrift wahrſcheinlich die Bewegung eines ſo genannten deutſchen oder ſchwäbiſchen Tanzes bezeichnen wollen, wie dies in einigen Gegenden üblich iſt. In Chriſtmanns Elementarbuch der Tonkunſt heißt es S. 270: „Man giebt auch dieſen Namen (Allemande) dem ſchwäbiſchen Tanz, der mehr unter der Benennung Walzer oder Schleifer bekannt iſt, aber mit Unrecht; denn dieſer wird in Dreyviertel- oder Dreyachteltakt geſetzt, und ſein Charakter iſt noch mehr als Fröhlichkeit, iſt ausgelaſſene Freude."

*) In dem (1781.) zu Paris geſtochenen Werke: Principes du Violon par Mr. L'Abbé le Fils ſteht jedoch S. 26. eine Chaconne im Viervierteltakte.

§. 522.

Ecossoise, ein schottischer Tanz, mehrentheils im Dreyzweytel- oder Dreyvierteltakte. (Mattheson der vollk. Capellmeister, S. 135.) Der Charakter dieses, in einem etwas antiken Style geschriebenen, Tanzes ist edle Einfalt; die Bewegung muß daher ziemlich langsam genommen werden. Wenigstens war dies ehedem der Fall. Auch kommt in einigen Sonaten an der Stelle des Adagio's ein Ecossoise überschriebenes Tonstück vor. Jetzt hingegen pflegt man einen im Zweyvierteltakte gesetzten Tanz von sehr geschwinder Bewegung, auch wohl ein Tonstück im Viervierteltakte Ecossoise zu nennen.

Die Entree, ein marschartiges einzelnes Tonstück, gewöhnlich im Viervierteltakte, erfordert, ihrem ernsthaften Charakter gemäß, eine ziemlich langsame Bewegung und einen kräftigen Vortrag.

§. 523.

Folie d'Espagne ist ein sehr einfacher spanischer Tanz im Dreyvierteltakte, von ernsthaftem Charakter. Hiervon kann man auf die dabey erforderliche Bewegung und auf den gehörigen Vortrag desselben schließen.

Forlane heißt ein Tanz im Sechsviertel- oder gewöhnlicher im Sechsachteltakte, welcher zu Venedig bey dem gemeinen Manne sehr üblich ist. Dieser muntere Tanz erfordert eine ziemlich geschwinde Bewegung und einen etwas leichten Vortrag.

Die Furie wird sehr geschwind gespielt, und dabey feurig und scharf accentuirt vorgetragen. Ihre Taktarten sind ganzer oder Dreyvierteltakt.

§. 524.

Die Gaillarde (*Gagliarda*) hat einen fast ausgelassen lustigen Charakter; daher muß die Bewegung dieses, gewöhnlich in einer Tripeltaktart gesetzten, Tonstückes sehr lebhaft genommen werden.

Die Gavotte erfordert eine mäßig geschwinde Bewegung im Allabreve 𝔠, und einen etwas lebhaften, aber doch nicht allzu leichten Vortrag. Sie fängt zwey Viertel im Auftakte an, und hat einen angenehmen, ziemlich muntern Charakter. *)

Die Gigue (*Giga, Gigue*) wird etwas kurz und leicht vorgetragen. Ihr Charakter ist größtentheils Fröhlichkeit, folglich muß die Bewegung geschwind seyn. Die Taktarten sind $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$, auch wohl $\frac{3}{8}$.

§. 525.

*) Verschiedene Gavotten von *Corelli* sind jedoch im Zweyvierteltakte gesetzt; andere hingegen fangen mit dem vollen Takte oder im Niederschlage an.

§. 525.

Der Hanakische Tanz steht im Dreyvierteltakte. Er hat in Ansehung der Schlußfälle ꝛc. Aehnlichkeit mit der Polonoise, muß aber merklich lebhafter gespielt werden, als diese.

Die Loure wird langsam, ernsthaft und kräftig vorgetragen. Die durch punktirte Noten bezeichneten Töne dürfen nicht abgesetzt werden. Gewöhnlich fangen diese im Drey- seltener im Sechsvierteltakte gesetzten Tonstücke mit einem Achtel und Viertel: im Aufschlage an; doch ist dies nicht immer der Fall. Mattheson nennt die Loure eine Art langsamer Giquen.

§. 526.

Ein Marsch muß in so gemäßigter Bewegung gespielt werden, daß auf jeden Takt (im Viervierteltakte) zwey Schritte kommen; im Allabreve fällt nur Ein Schritt auf jeden Takt. Da der Charakter des eigentlichen Marsches muthig, kühn, ermunternd ꝛc. ist, so muß der Vortrag desselben, besonders bey punktirten Noten, kräftig seyn. (Eine Ausnahme hiervon machen die Märsche, welche zu gewissen nicht kriegerischen Aufzügen geschrieben sind.)

Die Menuett, (*Minuetto*,) ein bekanntes Tanzstück von edlem, reitzendem Charakter, im Dreyvierteltakte, (seltener im $\frac{3}{8}$,) wird in gemäßigter Bewegung gespielt und mit Anmuth, aber ohne Verzierungen vorgetragen. Daß man jetzt die Menuett — ein kleines Tanzstück — in große Sinfonien von erhabenem Charakter einmischt, ist unstreitig ein Mißbrauch, wogegen schon Mehrere geeifert haben. Und nun vollends die Ueberschriften: Minuetto Allegretto, Allegro, oder wohl gar Presto? — Warum läßt man dabey nicht lieber das Wort Minuetto ganz weg, wenn ein solches Tonstück nun einmal ein Presto, aber keine Menuett seyn soll?

Die Musette hat eine etwas langsamere Bewegung, als die Gique; der Charakter ist naiv, sanft und gefällig; der Vortrag muß daher sehr schmeichelnd und geschleift seyn. Am gewöhnlichsten, jedoch nicht immer, steht die Musette im Sechs- oder Dreyachteltakte. Der Baß hat dabey, nach Art der Leyer, oft nur einen und ebendenselben Ton anzugeben oder auszuhalten.

§. 527.

Die Pantomime kommt zwar hin und wieder als ein einzelnes kleines Tanzstück von verschiedenem Charakter ꝛc. vor; allein auch mehreren Sätzen, die zusammen ein Ganzes ausmachen, und zu einem pantomimischen Ballette ꝛc. bestimmt sind, giebt man die Ueberschrift Pantomime.

Die

Die **Passacaille** (*Passacaglio etc.*) wird etwas langsamer, oder wie Andere wollen, beynahe ein wenig geschwinder gespielt, als die Chaconne. Der Charakter ist auf jeden Fall zärtlich und etwas ernsthaft; folglich muß der Vortrag dieses im Dreyvierteltakte gesetzten Tonstückes angenehm seyn.

Passepied nennt man ein französisches Tanzstück im Drey- oder Sechsachteltakte, welches mit der Menuett viele Aehnlichkeit hat. Der Charakter ist ebenfalls edel, aber etwas munterer, als bey der Menuett; daher muß auch das Passepied ein wenig geschwinder gespielt und leichter vorgetragen werden, als eine Menuett.

Das **Pastorale** hat, als Tanzstück im Sechsachteltakte, außer der etwas langsamern Bewegung, vieles mit der Musette gemein. Eine zweyte Art dieser Tonstücke wird Pastorello genannt, und steht gewöhnlich im Viervierteltakte. Der Charakter ist ländlich angenehm. Auch kleine Schäferopern führen den Namen **Pastorale.**

Die **Polonoise**, ein polnisches National-Tanzstück im Dreyvierteltakte, größtentheils von feyerlich gravitätischem Charakter, mit zärtlichen Stellen untermischt. Die Bewegung der wahren Polonoisen, worin nur wenige Zwey und dreyßigtheile vorkommen, ist geschwinder, als wir sie gewöhnlich nehmen. Ueberhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von deutschen Komponisten geschrieben und in Deutschland getanzt werden, den Charakter einer echten Polonoise. Diese Gattung von Tanzstücken hat übrigens noch das Eigene, daß darin die Tonschlüsse nicht, wie sonst, auf den ersten, (guten,) sondern auf einen schlechten Takttheil fallen.

§. 528.

Rigaudon heißt ein kleines munteres Tonstück im Allabreve 𝔠, welches mit einem Viertel im Auftakte anfängt. Da der Charakter desselben fröhlich ist, so muß die Bewegung geschwind und der Vortrag leicht seyn.

Die **Sarabande**, ein vorzüglich in Spanien üblicher Tanz im Dreyzweytel- oder Dreyviertel- auch wohl im Sechsachteltakte, hat einen ernsthaften mit Ausdruck und Würde verbundenen Charakter, und erfordert daher, außer dem schweren Vortrage, eine ziemlich langsame Bewegung.

Ein **Siciliano** (*alla Siciliana*) wird schmeichelnd vorgetragen, und in sehr gemäßigter Bewegung gespielt. Diese Tonstücke sind größtentheils im Sechsachteltakte gesetzt. Die häufig vorkommenden punktirten Noten dürfen nicht abgestoßen werden.

§. 529.

§. 529.

Das Tambourin hat, bey seinem gemeiniglich nur Eintönigen Basse, einen muntern Charakter, und erfordert daher einen leichten Vortrag. Die Bewegung muß größtentheils ziemlich geschwind genommen werden.

Die Tänze mit den Ueberschriften: Bayerisch, Cosakisch, Deutsch, Länderisch, *) Masurisch, Schwäbisch, (Walzer, Schleifer,) Steyerisch u. s. w. werden mehr oder weniger geschwind gespielt und leicht vorgetragen.

Fünfter Abschnitt.

Vom Style, von der Manier, vom Kontrapunkte und von der Umkehrung.

§. 530.

Unter dem Style (der Schreibart) versteht man einen gewissen eigenthümlichen Charakter der Komposition, oder die Art und Weise, wie Jeder komponirt. Hauptsächlich unterscheidet man den Styl in Ansehung des Nationalgeschmackes und des Ortes, **) für welchen eine Komposition bestimmt ist. In Hinsicht auf die Nationen oder ihres Geschmackes giebt es, der gewöhnlichsten Eintheilung zu Folge, bloß einen italiänischen, französischen und deutschen Styl. Dem Orte nach, wo eine Komposition ausgeführt werden soll, pflegt man drey Hauptgattungen des Styles, nämlich den Kirchen- Theater- und Kammerstyl anzunehmen.

In den ältern Schriften findet man noch mancherley Eintheilungen des Styles, die zum Theil überflüssig, zum Theil gar lächerlich sind. So gedenkt z. B. Walther unter andern auch eines kriechenden und niederträchtigen Styles.

§. 531.

Der italiänische Styl ist „gefällig, singend, voll, (oft überladen,) glänzend mannigfaltig und ausdrucksvoll." So charakterisirte man ihn wenigstens vormals. Gegenwärtig trifft man freylich auch viel Alltägliches, oft Gehörtes, Unbedeutendes, Seichtes, Zweckloses u. dgl. in den Werken verschiedener italiäni-

*) Dieses jetzt häufig vorkommende Wort wird, wie Campe anmerkt, für walzend gebraucht. (Wörterbuch zur Erklärung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke, S. 227.)

**) Vielleicht hätte man dafür die Schreibart noch schicklicher nach dem Zwecke einer Komposition unterscheiden und klassificiren können.

nischen Tonsetzer an; doch muß man ihnen größtentheils das Verdienst zugestehen, daß ihr Gesang fließend und angenehm ist.

Der französische Styl soll, nach Rousseaus Urtheil, fade, platt oder hart, schlecht abgetheilt und monotonisch seyn. *) Ein Urtheil, welches ganz gewiß zu hart ist, und von der ausschließenden Vorliebe zeugt, die der Verfasser für die italiänische Musik hatte. **) Denn außer daß die französischen Komponisten wohl zuweilen etwas leer, einförmig und trocken schreiben, oder auch den harmonischen Theil ein wenig vernachlässigen ꝛc. muß man dennoch ihrem Geschmacke gegenwärtig mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Daß sie aber unter den Tonsetzern für das Klavier schon längst einen ansehnlichen Rang behauptet haben, und in dieser Rücksicht den italiänischen Komponisten weit vorgezogen zu werden verdienen, ist außer allem Zweifel.

Die deutsche Schreibart kannte Rousseau ebenfalls von keiner vortheilhaften Seite. Er sagt nämlich, sie sey hüpfend, (lautillant,) hackend, (coupé,) dabey aber doch harmonisch. — Wenn das, was dieser Schriftsteller in Ansehung des Hüpfenden und Gehackten behauptet, ja ehedem etwa bey Klaviersachen der Fall gewesen seyn sollte, so ist er es doch gegenwärtig gewiß nicht mehr. Ich denke, unser Styl zeichnet sich im Ganzen genommen vielmehr durch Fleiß, Gründlichkeit und kräftige Harmonie aus. Ueberdies haben wir von den Italiänern und Franzosen verschiedenes, und vielleicht nicht immer das Schlechteste, angenommen. Indeß hätten wir ihnen freylich auch manches überlassen können; denn mich dünkt, unser Styl fange seit einiger Zeit an, sehr merklich auszuarten. —

Den Engländern hat man bis jetzt noch keinen eigenen Styl in der Musik zugestanden. Merkwürdig ist es allerdings, daß ein großer Theil ihrer wichtigern Tonsetzer Deutsche waren, z. B. Händel, C. Bach, Fischer, Abel, Schröter u. a. m. Auch ihre gegenwärtig lebenden vorzüglichsten Komponisten sind größtentheils Deutsche, oder doch keine gebohrne Engländer.

§. 532.

Der Kirchenstyl erfordert einen ernsthaften mit Würde verbundenen Charakter, Feyerlichkeit, Pracht, erhabene Größe, kräftige Harmonien, strenge

*) Dictionnaire de Musique, unter dem Artikel: *Style.*

**) Selbst Deutsche urtheilen von der Schreibart der Franzosen billiger. Walther z. B. schrieb noch vor Rousseau, der Styl der Franzosen sey natürlich, fließend, zärtlich ꝛc. In Scheibens kritischem Musikus heißt es S. 146. der zweyten Auflage: „Die Schreibart der Fran„zosen ist kurz und sehr natürlich, entfernt von allen weithergesuchten und schwülstigen Ausschweifungen ꝛc." Auch Quanz würdigt den Styl der Franzosen nicht so weit herab, als Rousseau.

strenge Befolgung der Regeln u. s. w. Vorzüglich bedient man sich in diesem Style der gebundenen Schreibart. (§. 533.)

Hierunter gehören: Oratorien, Passionen, geistliche Kantaten, Messen, Hymnen, einzelne so genannte Kirchenstücke, Psalmen, Motetten, Kirchenkonzerte, Orgelvorspiele, Fantasien, Fugen, simple und variirte Choräle u. dgl.

Im **Theaterstyle** sind gewisse Freyheiten in Absicht auf die Harmonie, Modulation ꝛc. verstattet; *) dagegen können oder sollen vielmehr die im Theaterstyle geschriebenen Tonstücke lebhaft, feurig, schimmernd, (brillant,) und in einem hohen Grade ausdrucksvoll seyn. Oft gränzt der Ausdruck sogar an das Malerische. Kurz, im Theaterstyle sucht der Komponist die Empfindungen und Leidenschaften in ihrer ganzen Größe darzustellen, und gebraucht zur Erreichung dieses Endzweckes manche im Kirchenstyle nicht erlaubte Mittel.

Ernsthafte Opern, komische Operetten, Pastorale's, (Schäferopern,) Serenaden, Intermezzi, Ballette, Ouvertüren, Opernsinfonien u. dgl. sind im Theaterstyle geschrieben.

Der **Kammerstyl** hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang — kurz alles, was nicht gegen die Regeln der Komposition und des reinen Satzes läuft, steht hier am rechten Orte. Vorzüglich nehmen die Tonsetzer in dieser Schreibart auf die Fertigkeit der Spieler oder Sänger Rücksicht, und suchen jedes Instrument nach Möglichkeit zu benutzen.

Zu den Stücken im Kammerstyle gehören: ein Theil Oratorien, Kantaten, Balladen, Gesänge und Lieder; außer diesen: Sinfonien, Sonaten, Duo's, Trio's ꝛc. Konzerte, Solo's, Divertimente, Partien, ein Theil Tänze u. v. a.

§. 533.

Außer den angezeigten Haupteintheilungen des Styles unterscheidet man gewöhnlich auch noch die **gebundene** Schreibart von der **freyen**. **Gebunden** (gearbeitet, strenge) heißt sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Harmonie und Modulation auf das strengste befolgt, künstliche Nachahmungen und häufige Bindungen einmischt, das Thema sorgfältig durchführt u. s. w. Dahin gehören also der Kanon, die Fuge, das wahre Duett, Terzett u. dgl. In der **freyen** (galanten) Schreibart ist der Komponist nicht so sklavisch an die Regeln der Harmonie, der Modulation ꝛc. gebunden. Oft erlaubt er sich eine freye

*) Ich möchte lieber sagen, Tonstücke im Theaterstyle brauchen weniger schulgerecht gearbeitet zu seyn; nur versteht es sich, daß dessen ungeachtet wirkliche Fehler gegen den reinen Satz ꝛc. auch darin nicht zulässig sind.

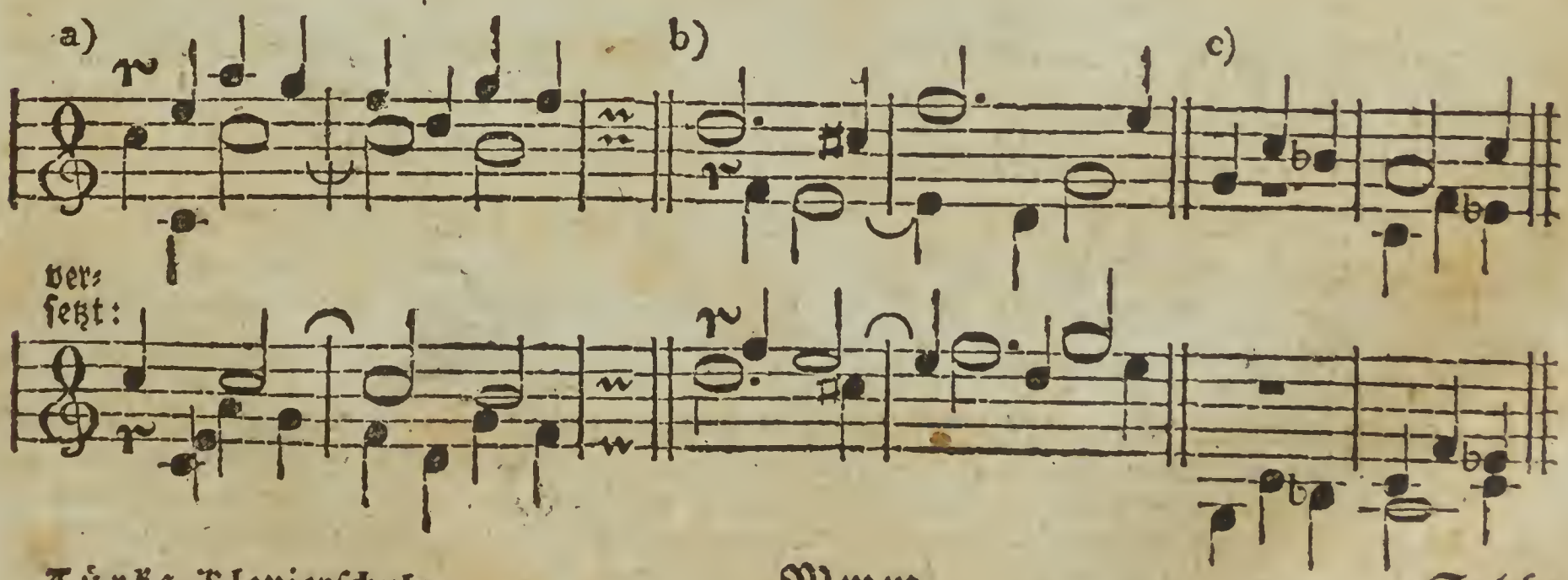
freye Behandlung verschiedener Dissonanzen, kühne Wendungen, die sogar den allgemeinen Regeln der Modulation entgegen seyn können; vorausgesetzt, daß er dabey mit gehöriger Einsicht und Beurtheilung handelt, und dadurch einen gewissen Endzweck erreichen, vorzüglich aber den Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften bewirken kann.

§. 534.

Wenn von der besondern Art die Rede ist, wie Ein Tonsetzer — ohne Rücksicht auf den Nationalgeschmack — in Ansehung des Planes, der Ausführung ꝛc. von dem Andern abweicht: so nennt man dies die **Manier**. Daher sagt man: in der Bachischen, Bendaischen, Gluckschen, Graunschen, Händelschen, Hasseschen, Haydnschen, Mozartschen ꝛc. Manier. Da nun fast jeder Komponist seine eigene Manier hat, die mehr oder weniger von einer andern verschieden ist, so muß auch der Spieler in Ansehung des Vortrages auf die Manier des Tonsetzers sorgfältig Rücksicht nehmen. (S. 406.)

§. 535.

Daß man unter dem Ausdrucke **kontrapunktiren** überhaupt jede mehrstimmige Art zu setzen versteht, ist bereits Seite 38. erinnert worden. Wer nämlich zu Einer Stimme noch andere setzt, oder zwey- drey- vier- und mehrstimmig komponirt, der schreibt bloß im **einfachen** oder **gemeinen Kontrapunkte**, weil in so fern die größere oder kleinere Anzahl der Stimmen nicht in Betrachtung kommt. Dagegen müssen die Tonstücke oder einzelnen Stellen im **doppelten Kontrapunkte** so eingerichtet seyn, daß man zwey Stimmen, ohne Fehler in der Harmonie ꝛc. verwechseln (versetzen, umkehren,) oder die tiefere zur höhern, folglich die höhere zur tiefern Stimme machen kann, wie in den nachstehenden Beyspielen.



Solche Nachahmungen, wobey zugleich eine Versetzung der Stimmen möglich ist, wie in dem obigen Beyspiele c), werden **kontrapunktische Nachahmungen** genannt.

Dreyfach heißt ein Kontrapunkt, wenn eine ähnliche Versetzung in drey Stimmen statt findet u. s. w. Gemeiniglich versteht man den **doppelten** oder **mehrfachen** Kontrapunkt darunter, wenn man sagt: dieses Stück ist im Kontrapunkte geschrieben, oder einzelne Stellen sind kontrapunktisch gearbeitet u. dgl.

Die fernern Eintheilungen, Benennungen ꝛc. der mancherley Arten von Kontrapunkten findet man in vielen Lehrbüchern zur Komposition, z. B. in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, in Marpurgs Abhandlung von der Fuge, im Gradus ad Parnassum von Fux, in Albrechtsbergers Anweisung zur Composition ꝛc. der Reihe nach angezeigt, und durch Beyspiele erläutert.

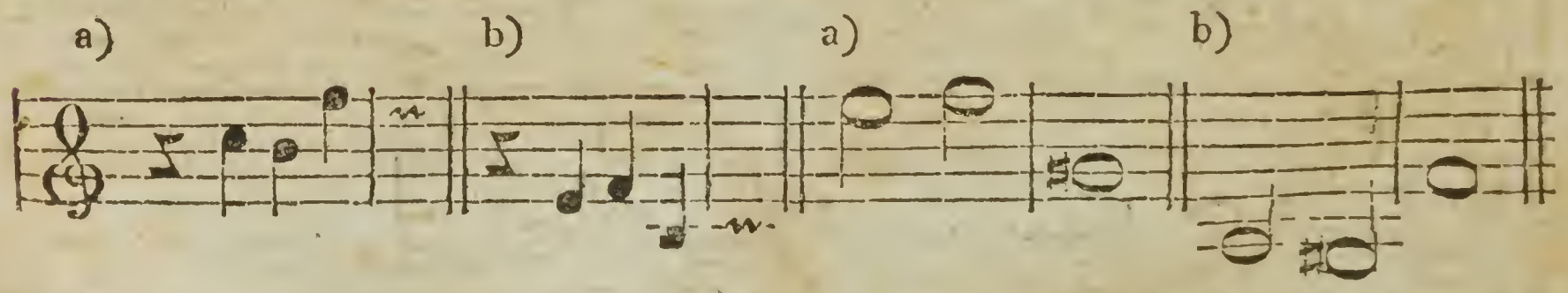
Beynahe alle Arten des ein- zwey- drey- und vierfachen Kontrapunktes in gerader und verkehrter Bewegung, und noch überdies mancherley Arten des Kanons kommen in einer J. S. Bachischen Fuge aus D moll vor.

§. 536.

Das Wort **Umkehrung** wird, außer dem eben erwähnten Falle, worin es eine Versetzung der Stimmen anzeigt, noch in einer ganz andern Bedeutung gebraucht. Man schreibt nämlich *Riverso* (*Roverscio* *) oder *al roverscio*) über solche Tonstücke, welche so eingerichtet sind, daß man sie nicht nur von vorn, sondern auch von hinten herein, oder vor- und rückwärts spielen kann, wie die folgende Menuett, (Krebsmenuett.)

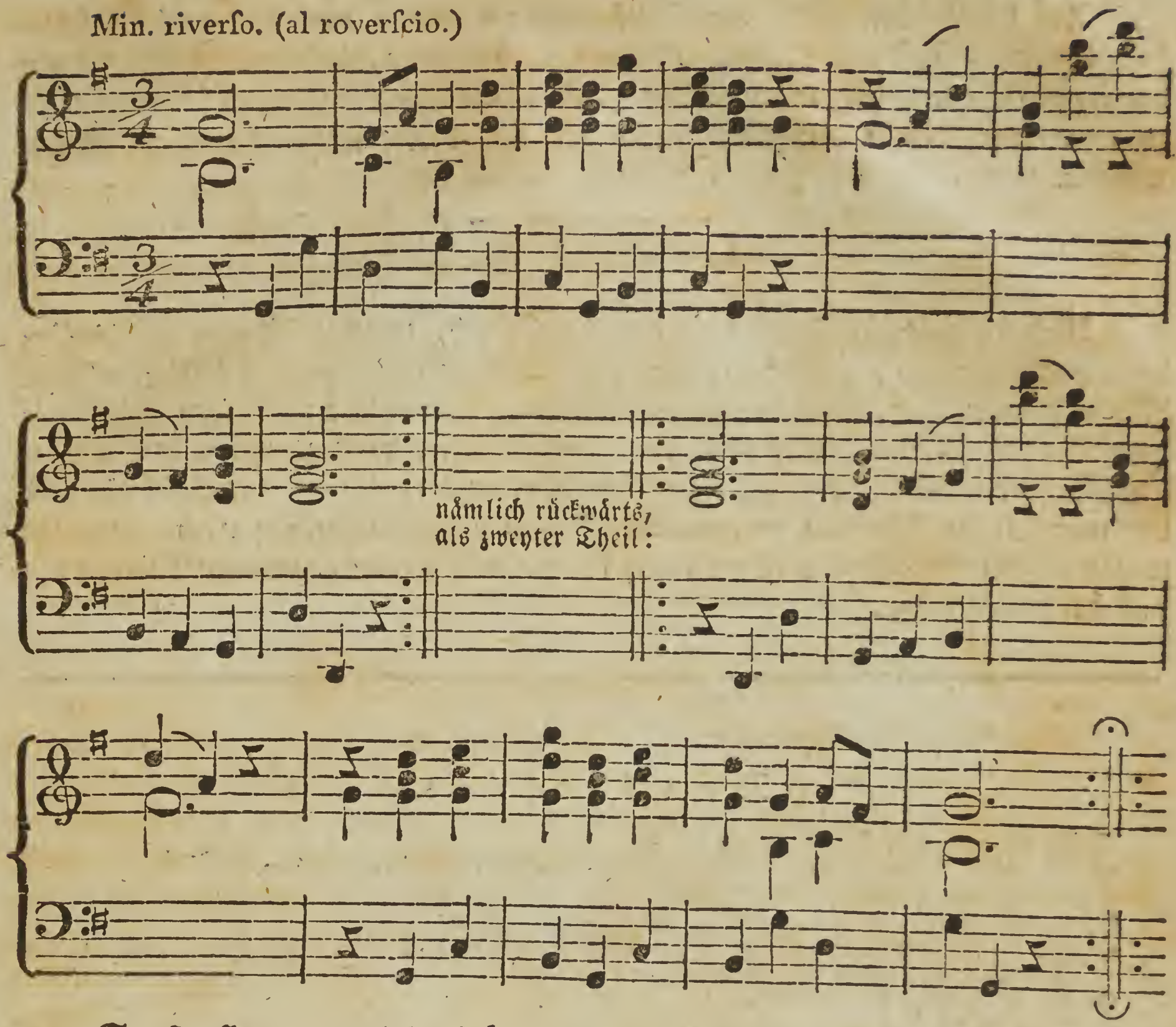
Min.

*) Die Ausdrücke *Roverscio* und *al roverscio*, oder nach der neuern Schreibart *roveſcio etc.* bezeichnen eigentlich eine andere Art der Umkehrung, nämlich diejenige, wobey die Melodie in dem zweyten Satze so viel steigt, als sie in dem ersten gefallen ist, und umgekehrt, wie hier bey a) und b).



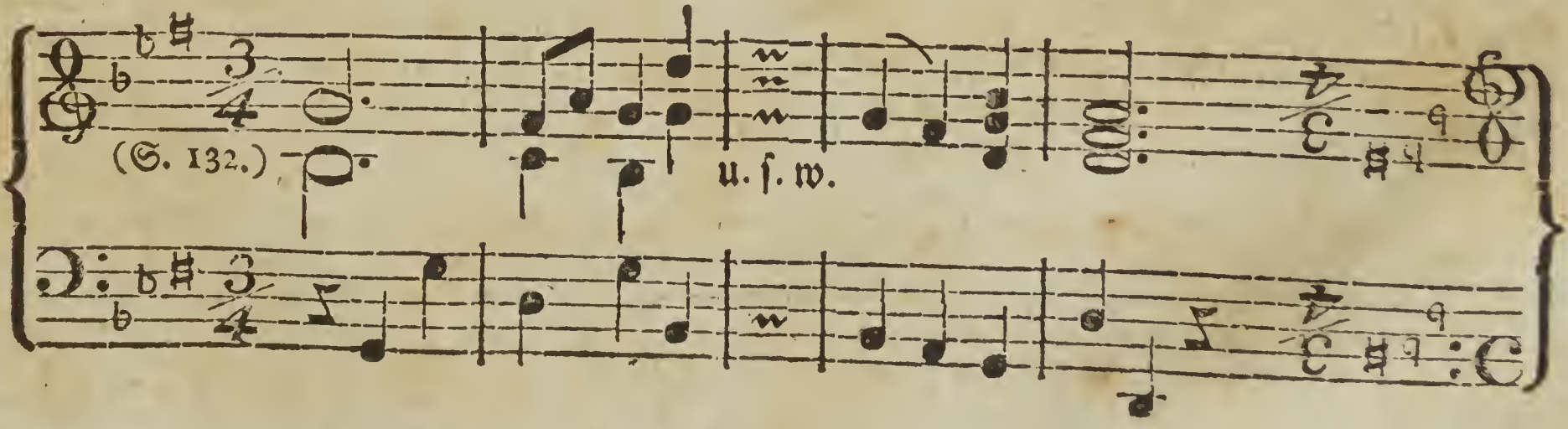
Daher sagt man in einem solchen Falle: das Thema umkehren u. dgl. Ein *Canone all rovercio*, und zwar 1) alla Setta, 2) alla Terza, 3) alla Seconda, und 4) alla Nona, befindet sich unter andern in den von J. S. Bach komponirten, und zu Nürnberg gestochenen, kanonischen Veränderungen über das Weihnachts-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. Sulzer behauptet mit Recht, man könne diese Veränderungen für das höchste der Kunst ansehen. Eben so meisterhaft und bewundernswürdig sind dreyßig Veränderungen einer Arie für das Klavier von ebendemselben gelehrten Tonsetzer.

Min. riverſo. (al roverſcio.)



Sonſt pflegt man dieſes Rückwärtsſpielen — aber nicht in jeder Hinſicht paſſend — auch durch die am Ende des Stückes umgekehrt geſetzten Schlüſſel, Verſetzungs- und Taktzeichen anzudeuten, wie in dem nachſtehenden Beyſpiele.

Trio.



Auf dergleichen künstliche Spielwerke verwendet man gegenwärtig überhaupt weniger Zeit und Mühe, als ehedem; und mich dünkt mit Recht. Denn der eigentliche und höhere Zweck der Musik, Empfindungen und Leidenschaften zu erregen ꝛc. dürfte durch Tonstücke von dieser Art wohl schwerlich erreicht werden.

Und hiermit schließe ich denn dieses Lehrbuch, welches ich gern zur Beförderung des wahren, geschmackvollen Klavierspielens geschrieben haben möchte. Ich will wünschen, daß der darin enthaltene Unterricht einen sehr ausgebreiteten Nutzen schaffen, daß diese oder jene eingestreute Anmerkung den denkenden Musiker zu einer ausführlichern Bearbeitung veranlassen, und daß besonders der musikalische Vortrag — worüber bisher verhältnißmäßig noch immer zu wenig geschrieben worden ist — durch die hin und wieder gegebenen Winke recht viel gewinnen möge.

Druckfehler.

Seite 20. soll statt §. 15. stehen: §. 34.
S. 23. Zeile 7. von unten lese man: einzuwenden, st. einznwenden.
S. 28. Z. 19. l. Folgen, st. Folge.
S. 48. Z. 8. von unten: C. P. E. Bach, st. C. B. ꝛc.
S. 53. ist bey dem Transponiren in der zweyten, und S. 181. in der dritten Notenzeile der C - Schlüssel stehen geblieben.
S. 61. Z. 7. für: denenjenigen l. denjenigen.
S. 74. fehlt zu Anfange der letzten Notenzeile e).
S. 104. Z. 11. von unten l. *Minuetto*, st. *Minuetto*.
S. 111. statt §. 101. muß es heißen: §. 122.
S. 158. müssen im zweyten Takte der letzten Zeile diese Ziffern stehen: 3 2 1 3 2 1.
S. 214. Z. 2. gehört die eingeschlossene 3 nicht über die fünfte, sondern über die sechste Note.
S. 305. Z. 6. von unten l. den, st. dem.

Für ein so großes und mühsam zu korrigirendes Werk sind dies nur sehr wenige und größtentheils unbedeutende Druckfehler. Einige andere Kleinigkeiten, die etwa der äußerst aufmerksame Korrektor noch übersehen haben mag, wird der Leser gefälligst selbst verbessern.

Regi-

Register.

A.

Abbreviaturen, (Abkürzungen,) Seite 61. 423 f.
Abecediren, 448.
Abgleiten, 156.
Abhängige Töne, 47.
Ablösen, Einsetzen eines andern Fingers, 166 f. 203. fehlerhaftes, 166.
Absatz, (Ruhepunkt,) 384.
Abschnitt, 383.
Absetzen, abstoßen, 146. 394.
Absteigende Sekunde ꝛc. 235.
Abstoßzeichen, 146. 394.
Abwechseln der Finger, 164 f. 203.
— der Hände, 217 bis 222. auf Einer Taste, 222.
Abweichungszeichen, 144.
Abzug, 249. 305.
Accelerando, 415. 417.
Accent, (Nachdruck,) 374. Bezeichnung desselben, 377.
Accent, (Vorschlag,) 232. 234. 251.
Accentuiren, anzuwendende Mittel dabey, 374. 378.
— welche Töne zu accentuiren sind, 374 ff.
Accentuirte (innerlich lange) Takttheile, Noten ꝛc. 82.
Accentuirte Zergliederung, (Brechung,) 331.
Acciaccatur, 313 f. gebrochene, 330 ff.
Accolade, 147.
Achtel, Achtelnoten, 59. 62. Pause, 72.
Adagio, 103. 105 f. *Adagissimo*, 104.
Adirato, 110.
A. l. (ad libitum,) 150. 416. 438. auch wohl *a capriccio*.
Aeolische Tonart, 135.
Affettuoso, con *affetto*. 110.
Afflizione (con,) Seite 110. 394.
Agitato, con *agitazione*, 110.
Akkord, heißen drey oder mehrere nach gewissen Regeln mit einander verbundene Töne.
Akkorde, vermittelst welcher ausgewichen wird ꝛc. sind verhältnißmäßig stark anzuschlagen, 392.
Allabreve, 86. 103. 106.
Allabrevetakt, 85. 86.
Alla capella, 86. 103.
Alla Polacca etc. 104.
Alla Siciliana, 111.
Allegretto, *Allegrettino*, 104.
Allegrezza (con,) 110. 394. 401.
Allegro, 103. 105. 106. 401. u. a. m.
Allegrissimo, auch *Allegrissimamente*, 103 f.
Allemande, 449.
All' ottava, *all' unisono*, 148. (446.) Vortrag desselben, 406.
Alphabet, das musikalische, 40.
Al rigore di tempo, 149.
Al (dal) *Segno*, 141. 143.
Alta, (nämlich *ottava*,) 148.*)
Alter, das bequemste zum Anfange im Klavierspielen, 11.
Alternativo, *alternamente*, *alternativamente*, 149.
Altzeichen, 42.*)
Amabile, *amarevole*, 110.
Amarezza (con,) 110. 401.
Amoroso, 110.
Andante, 103. 105. u. a. m.
Andantino, 104. 105.
Anfangstöne einer Periode ꝛc. müssen markirt werden, 375 f. 381.
Angeschleifte oder anschleifende Triller, 300.

Angeschlossene Triller, Seite 288. 290.
Angloise, 450.
Animato, 110.
Animo-Corde, 4.
Animoso, 110.
Anschlag, eine Manier, 274. der unpunktirte, 274. der punktirte, 276 ff.
Anschlag der Tasten, 33. 374. 390. 409.
Anschlagende Noten ꝛc. 82.
Anticipatio, 419. Anticipiren, 266.
A piacimento, (*al piacere*, *a suo piacere*,) 149.
A poco a poco, 112.
Apollonion, 4.
Appassionato. 110.
Applikatur, (Fingersetzung,) 151 ff.
Appoggiato, 110. 399.
Appoggiature, 232.
Ardito, *Arioso*, 110.
Arpeggiatur, *Arpeggio*, 328 ff.
Arpeggirte, arpeggirende (Harfen=) Bässe, 421. 205.
Arsis, (*in arsi*, *in arsin*,) 82. 90.
Asas, 57.
Assai, 104.
A. t. (a tempo,) 149.
Attacca (si,) 150.
Aubade, 443.
Audace, 110.
Aufhaltungszeichen, 138 ff.
Aufsteigende Sekunde ꝛc. 235.
Auftakt, (Aufschlag,) 90.
Aufwinden und Aufziehen der Saiten, was dabey zu beobachten ist, 29 ff.
Ausdruck, 387 ff.
Ausführung und Vortrag, wie sie von einander unterschieden sind, 371.*)
Auswendiglernen der Tonstücke, ist nicht rathsam, 20 f.
Authentisch, 134.

B.

B, der Buchstab, bezeichnete vor diesem schicklicher den Ton, welchen wir jetzt h nennen, 40.
b cancellatum, *rotundum*, Seite 47. *quadratum*, 47. 52.
b, das viereckige oder harte, 40. 47. das runde oder weiche, ebend. das einfache, 49. das große oder doppelte, 57. wird statt des ♮ gebraucht, 53.
bb, Bedeutung derselben, 57.
Balancement, 326.
Balken, ein innerer Theil des Klaviers, 7.
Ballett, 450.
Baß, die tiefste Stimme.
Bassa, (nämlich *ottava*,) 148.*)
Baßnote, die letzte, bezeichnet nicht immer den Hauptton, 127.
Baßnoten, 44.
Baßzeichen, (Baßschlüssel,) 42.
Battement, *Battimento*, 315.
Battuta (a,) 149.
Bayerisch, 454.
Bebung, 326.
Begleitend, 438.
Begriffe, deutliche, muß man dem Lernenden beyzubringen suchen, 17.
Beißer, eine Manier, 308. 313.
Bellesonorereal, (Bellsonore,) 3.
Bes, 50.
Bewegung, 102 ff. Eintheilung derselben, 105 f. unrichtige, schadet der Wirkung des Tonstückes, 107. 406 f.
Bewegung, die zu nehmende, läßt sich einigermaßen aus den Notengattungen ꝛc. beurtheilen, 107. die vorgeschriebene bestimmt den Vortrag, 401.
Bindung, Bindungszeichen, 145. 398.
Bis, 138. *Bis unca*, 59.
Bis, so sollte eigentlich unser b heißen, 48.
Blasen, den Staub vom Klaviere, ist den Saiten schädlich, 34.
Boden des Klaviers, 7.
Bogen über oder unter den Noten, 145 f. 395.
— mit Punkten über mehreren Noten, 146. 399. über einer einzelnen Note, 327.
— mit Einem Punkte, 138 f.
Bogenflügel, 3. Bogenhammerklavier, 3.

Bourree, Seite 450.
Bontade, 444.
Brechen, einen Akkord, 328.
Brechung, 328 ff.
Brevis, 60.
Brillante, 110.
Brio (con,) *brioso*, 110.
Bruscamente, 110.
Bundfrey, 6.
Burlesco, 110. 401.

C.

Cadenza d'inganno, 392.
Cäsur, 384.
Cal. (calando,) 112.
Canarie, 450.
Canon, ital. *Canone*, 446.
Cantabile, 110.
Canto, (von Cantare, singen,) bezeichnet von den vier Singstimmen die höchste, welche gemeiniglich die Hauptmelodie führt.
Capella (alla,) 86. 103.
Capo (da,) 143.
Capriccio, *Caprice*, 444 f.
Capriccioso, *capricciosamente*, 110.
Cas, *das* u. s. w. 49.**)
Catena di trilli, 299.
Cembal d'Amour, 2.
Cembalo, 1.
Ces, wird vermittelst der Taste h angegeben, 51.
Charakter, herrschender, 109. Ausdruck desselben, 387 ff. bestimmt den schwerern oder leichtern Vortrag, 400 f.
Charakter der Töne, (Tonarten,) 427 f.
Charakteristische (bezeichnende) Note, 128.*)
Charakteristische Stücke, 444.
Chörig, Chor, 2.
Chorton, 428.
Chromatische Tonleiter, 122. Fingersetzung dabey, 177.
— Läufer, 436. 367. Töne und Zeichen, 122.
Chronometer, 98. 107.
Ciaconne, (Chaconne,) Seite 450.
Ciscis, *cisis*, *cins*, +*cis etc. Disdis*, *disis*, *dins etc.* 55.
Claveçin, *Clavessin*, *Clavicembalo*, 1.
Claveçin d'amour, 2. *Roial*, 3.
Clavicylinder, 4.
Coda, 149.
Cölestin, ein Zug, 7.
Colla destra, (*sinistra*, *parte*,) 149.
Coloraturen, 437.
Come (prima, sopra,) 149.
Comma, ungefähr der neunte Theil eines Tones, 47. 426.
Commodamente, 103. *Commodetto*, 104. *Commodo*, 103.
Compiacevole, 110. 401.
Concerto grosso, 442.
Confustone (la,) 84.
Contertänze, *Country-dances*, 450.
Corrente, *Courante*, 450.
Cosakisch, 454.
Coulè, 278.
Couplet, 448.
Cresc. (crescendo,) 112.
C-Schlüssel, 42.
Custos, 147. 234.
(Die übrigen Wörter s. unter K.)

D.

D. (*dextra*, *destra*,) 149. 219. 224.
Da Capo, 143.
Da, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*, 448.
Dal Segno, 141. 143.
Dasdas, 57.
Daumen, dessen Gebrauch wird empfohlen, 15. 152. 166. wurde ehedem gar nicht gebraucht, 153. erforderliche Haltung desselben, 16. darf ohne Noth nicht auf eine Obertaste gesetzt werden, 153. 184. u. a. m. man muß damit zuweilen zwey Tasten zugleich anschlagen, 212. 299.
Decimen, 117. Fingersetzung dabey, 201.
Decimole, 66. 71.
Decke des Klaviers, 7. 34.
Decresc. (decrescendo,) 112.

De=

Deklamation eines Tonstückes, Seite 370.
Des, 49. *Desdes*, *dens etc.* 57.
Deutlichkeit wird zum guten Vortrage erfordert, 371. 373 ff.
— logische, 380 f.
Deutsch, ein Tanz, 454. 450.*)
Deutsche, ihr Styl, (Geschmack,) 455.
Deutsche Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 406.
Diatonische Tonleiter, 119. Töne, 122.
Dil. (diluendo,) 113. 415.
Dim. (diminuendo,) 113. 415.
Discreto, con *discrezione*, 110. 418.
Diskant, s. Canto.
Diskantnoten, 44. Diskantzeichen, 42.*)
Dissonanzen, dissonirende Intervalle, 118.
Dissonirende Akkorde, ihr Vortrag, 391. 405.
Divertiment, *Divertimento*, 441.
Docken, 1.
Dolce, *dolcemente*, con *dolcezza*, 110. 401.
Dolore (con,) *doloroso*, *dolorosamente*, 110. 401.
Dominante, 125 f. 347. 355.
Doppelas, Doppelbe ꝛc. 57.
Doppelcis, Doppeldis ꝛc. 55.
Doppelfuge und mehrfache, 446.
Doppelgriffe, Fingersetzung dabey, 180 ff.
Doppelkonzert, 442.
Doppelschlag, (Doublé,) 315 ff. über einer punktirten Note, 319 f. geschnellter 321. von unten, (der geschleifte, vermehrte,) 322. langer oder punktirter, 323. prallender, (getrillerter,) 324 ff. umgekehrter, (aufsteigender,) 278. 280 ff.
Doppelschleifer, 279. 336.
Doppelsonaten, 438.
Doppelt erhöhete Töne, 55.
— erniedrigte, 57.
Doppelter Kontrapunkt, 457.
Doppelter Triller, Doppeltriller, 288. 299.
Doppelvorschlag, 274.
Dorische Tonart, Seite 133.
Doubles, (Verdoppelungen, Veränderungen,) 449.
Dreistigkeit, anständige, 28.
Dreychörig, 2.
Dreygestrichene Oktave, 37.
Dreygliedrige Taktarten, 80.
Dreystimmige Griffe, Fingersetzung dabey, 204 ff.
Dreytheilige Taktarten, 79. 85. 86.
Dritta, 219.
Droite, 219.
Due volte, 138. *a due*, 438.
Duett, *Duo*, 443.
Dur, 119. 126. Durtöne, 128. 131.
Durchgehende Noten ꝛc. 82.
Durchschnittene Noten, 96.
Durus (cantus,) 40. 129.
Dux, 446.

E.

Ecossoise, 451.
Eilen, fehlerhaftes, 28. zweckmäßiges, 415. Andeutung desselben, 417.
Einchörig, 2.
Eindringen der Hände, 226.
Einfacher Triller, 288.
Eingestrichene Oktave, 37.
Einhängelöcher, 32. dürfen nicht vergrößert werden, ebend.
Einhängestifte, 8. 32.
Einheit, 125. 256. 358. 359. 366.
Einklang, 114 f. Fingersetzung dabey, 182.
Einleitung, (Intrade,) 440. zur Kadenz, 356. 364 a). 366.
Einsaiter, 6.
Einschnitt, 384 ff. Bezeichnung desselben, 382. 385. 386.
Einsetzen der Finger, außer der Reihe, 162. 163. 165. 187. u. a. m.
Einstimmige Gänge, Fingersetzung dabey, 168 bis 179.
Eintretungszeichen, 141.
Eis, wird vermittelst der Taste f angegeben, 49.
Endzeichen, 140.
Englische Tänze, 450.

Enharmonische Tonleiter, Seite 123.
Töne, 123. 124.
— Tonverwechselung ꝛc. 123 f. 398.
Entree, 451.
Erhöhungszeichen, einfaches, 47 f. 53.
doppeltes, 54. 55.
Erniedrigungszeichen, einfaches, 47. 49. 53. doppeltes, 57.
Es, 49. 50. die Silbe *es*, 49. *Eses*, 57.
Espressione (con,) *espressivo*, 110.
Extemporiren der Kadenzen, 360. 361.
der Fantasien, 444.

F.

Fahne (die,) ein Nebenzeichen, 146.
Fallende Sekunde ꝛc. 235.
Fantasie, 444.
Fastoso, 110.
Fermate, 346. ihre Bezeichnung, 138. die Dauer des Verweilens dabey, 139. Regeln, welche bey der Verzierung derselben zu befolgen sind, 348.
Fertigkeit im Spielen, wird zum guten Vortrage erfordert, 372.
Fes, wird vermittelst der Taste e angegeben, 51.
Feuchtigkeit ist dem Klaviere schädlich, 33.
Fieramente, 110.
Figuren, (Setzmanieren,) 434. verschiedene moderne, Fingersetzung dabey, 209. 212 ff.
Figurirte Kadenzen, 356.
Figurirter Gesang, 435.
Finale, 449. Finalzeichen, 140.
Fine (il,) lat. *Finis*, 141. 149.
Finger, man muß sie alle üben, 15. ihre erforderliche Haltung, 16. dürfen nicht länger auf den Tasten gelassen werden, als es die Geltung der Noten erfordert, 19. 219. 220.
— zwey auf einer Taste, 182. ist übrigens fehlerhaft, 167.
Finger, kleiner, darf ohne Noth nicht auf Obertasten gesetzt werden, 153. 184. ꝛc.
Fingersetzung, 151 ff. allgemeine Regeln dabey, 153 — 166. Fehler dagegen, 166 f.
Flauto, was dieses Wort bey Klaviersachen zuweilen bedeutet, Seite 150.
Flebile, 110.
Fleiß, anhaltender, wird bey einem Lernenden vorausgesetzt, 13 f.
Flügel, 1. ist zum Lernen nur nebenher brauchbar, 10.
Folie d'Espagne, 451. Forlane, 451.
Fortbien, 3.
Forte, (f.) *fortissimo*, (ff.) 111. *forte piano*, (fp.) 112.
Fortepiano, (Pianoforte,) 2. wird zum Lernen empfohlen, 10.
Fortrücken, Fortrutschen, Fortsetzen der Finger, fehlerhaftes, 155. erlaubtes, 155. 189. 190. 197. unvermeidliches, 198. 202. u. a. m.
Fortrücken der Hand, zulässiges, 163. Anm.
Fortschreitung der Intervalle, bestimmt den Vortrag, 405.
Francesamente, 110.
Französische Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 406.
Französischer Styl, 455.
Französisches Zeichen, 43.
Freye Fantasien, 444.
Freye Schreibart, 456.
F-Schlüssel, 42.
Führer (der,) 446.
Fünfstimmige Griffe, die für Eine Hand bestimmt sind, 212.
Fuge, 446. fugirte Sätze, ebend.
Fugen, werden zum Lernen empfohlen, 25 f. ihr Vortrag, 401.
Fuoco (con,) *fuocoso*, (*focoso*,) 110.
Furie, 451. *Furioso*, 110.
Fusa, (Fuse,) *Fusella*, 59.
Fuß, metrischer, 82.
Fuß, Fußton, füßig, 433 f.
Fußklavier, 2.

G.

Gaillarde, (*Gagliarda*,) 451.
Garbo (con,) 110.
Gauche, 219.

Gavotte, Seite 451.
Geberden, unanständige, Warnung davor, 28. 410.
Gebrochene Akkorde oder Harmonien, 328 ff.
Gebunden, 7. 456.
Gebundene Töne, 145. 398. gebundene Fantasien, 444.
Gedanken, musikalische, 359.
Gefühl, eigenes, wird zum guten Vortrage erfordert, 412 ff.
Gefülte Note, 59.*)
Gehör, musikalisches, wird bey einem Lernenden vorausgesetzt, 13.
Geigenwerk, Geigeninstrument, Geigenklavicymbel 2c. 2.
Gelenke, kleinere Theile des Taktes, 80.
Geltung der Noten, 58 f. der Pausen, 72. der Punkte, 70 ff.
Gemeiner Takt, 86.
Generalbaß, Kenntnisse davon werden zum guten Vortrage erfordert, 372. 379. —— hat Einfluß auf das Spielen vom Blatte, 373. ist zur richtigen Behandlung der Vor- und Nachschläge, 237. 260. 265. und verschiedener Manieren nothwendig, 282. 341. u. a. m.
Generalpause, 76.
Generoso, 110.
Genie, ob es bey jedem Lernenden vorausgesetzt werden kann, 13.
Gerader Takt, gerade Taktarten, 79. 82. 85.
Gesang, Nachahmung desselben wird empfohlen, 408.
Geschmack, italiänischer, französischer, deutscher, 454 f.
Geschwindspielen, kann Anfängern nachtheilig werden, 26.
Giocoso, 110. 401.
Gique, Giga, 451.
Glieder, Taktglieder, 79.
Glisficato, 110. 401.
Grave, 103. 104. 110. 401. 403. 407.
Gravità (con,) 110.
Grazioso, con *grazia*, Seite 110. 401.
Griffbret, 36.
Grimassen, Warnung davor, 28.
Große Oktave, 37.
Groppo, 321. 435.
F-Schlüssel, 43.
Gustoso, con *gusto*, 110.
Gute (anschlagende) Noten, Takttheile, Taktglieder, 81 f.

H.

H, der Ton, würde schicklicher, wie ehedem, b heißen, 40.
Hämmerpantalone, Hämmerwerke, 2.
Halbe Taktnote, 59. 62. nicht immer passende Benennung derselben, 59.*)
Halbe Töne, 47. 48. unrichtige Benennung derselben, 36. 48.
Halbkurze Note, 59. 60.
Halbtriller, 305.
Halbzirkel, eine Setzmanier, 435.
Halbzirkel, (halber Zirkel,) ein Taktzeichen, wird zur Bezeichnung des Allabrevetaktes gebraucht, 85.*) f.
Halt, Aufhaltung, 138. f.
Haltung, richtige, der Hände und Finger, 16. 17.
Hanakisch, 452.
Handstücke, 24.
Harfenbässe, (Figuren,) harpeggirte oder harpeggirende Bässe, 421. 205. 364 d). 365 k).
Harfenklavier, 3.
Harmonie, die zum Grunde liegende, bestimmt den Vortrag, 405 f. die Dauer verschiedener Vorschläge, 260 f. und Manieren, 282.
Harmonische Kenntnisse werden vorzüglich bey doppelten Kadenzen, 367. und willkührlichen Verzierungen vorausgesetzt, 341. sind auch außerdem nothwendig, 334. 337. 341. (372.)
Harmonika, 4.
Harpeggio, 328 ff.
Hart, s. Dur.
Harte Tonleiter, 119 f.

Hauptabschnitt, Seite 383.
Hauptnoten, 235.
Hauptsatz, s. *Thema*.
Hauptstimme, die jedesmalige, muß hervorstechend vorgetragen werden, 410. 441.
Hauptton, was man darunter versteht, 124. 125. 126.
Haupttonarten, 124.
Haupttöne, 47.
Hauptzeiten, 79. 80.
Heulen, was man so nennt, 399.
Hinweisungszeichen, 146.
His, wird vermittelst der Taste c angegeben, 49.
Hitze, zu große, ist dem Klaviere schädlich, 33.
Höhenverhältniß, 113.
Hören (das,) guter Musiken ist zur Bildung des Geschmackes und Vortrages nothwendig, 27. 388.
Hülfsnötchen, 235.
Hülfstöne, 285. 294. 296. 316. 317. ꝛc.
Hundert und acht und zwanzigtheil, 60.
Hypo, hypojonisch ꝛc. 134.

J.

I, ein Ton, 118.**)
Jastische Tonart, 133.
Imbroglio, 84.
Innerlich lange oder kurze Takttheile ꝛc. 82.
Innocente, innocentemente, 111.
Instrument, das schlechthin so genannte, 3.
—— für welches ein Tonstück geschrieben ist, kommt in Rücksicht des Vortrages in Betrachtung, 406.
Interpunktion, musikalische, 380. Interpunktiren muß der Spieler, 373. 381 ff.
Intervall, 113.
Intervalle, einfache und zusammengesetzte, 114. kon- und dissonirende, 117 f.
Intrade, 440.
Irresoluto, 111.
Is, die Silbe, 48.
Jonische Tonart, Seite 133.
Italiänische Komponisten, Vortrag ihrer Tonstücke, 406.

K.

Kadenz, ganze harmonische, 347. halbe, ebend.
Kadenz, willkührliche Verzierung ꝛc. 355. ff. verschiedene Arten derselben, 357. figurirte, 356. doppelte und mehrfache, 367 ff.
Kammerstyl, 456.
Kammerton, 428.
Kanon (der,) 446. kanonische Nachahmungen, 447.
Kapellart, Kapellmäßig, Kapellstyl, 103.
Kapriccio, 444.
Kasten des Klaviers, 7.
Kirchenstyl, 455 f.
Kirchentöne, 132.
Klammer, 147.
Klanggeschlecht, 119. Verwechselung desselben, 123.
Klangstufe, 41.
Klappern der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 32 f.
Klaves, Klaviatur, 36.
Klavicymbel, Klavicytherium, 1.
Klavier, Klavichord, erforderliche Eigenschaften eines guten, 6. die vorzüglichsten Theile desselben, 7.
— ist zum Lernen am besten, 10. muß immer rein gestimmt seyn, 11. wie es in gutem Stande erhalten, 29 f. und im Tone verbessert werden kann, 34.
Klavierauszüge, sind bey dem Unterrichten anfangs nicht zu empfehlen, 23.
Klaviergambe, 2.
Klavierinstrumente, 1.
Klaviersolo, 439.
Klaviorganum, 2.
Kleine Oktave, 37.
Kleinere Noten, ihr verschiedener Gebrauch, 150. 233. 235. 262. 270 ff. 336 u. a. m.
Konsonanzen, 117. ihr Vortrag, 391. 405.

Kontratöne, Seite 37.
Kontrapunkt, kontrapunktiren, 38. 457.
Kontrapunktische Nachahmungen, 458.
Konzert, Kammerkonzert, 441.
Konzertirende Sinfonie, 442.
Kräusel, 308.
Krebsmenuett, 458 f.
Kreuz, das gewöhnliche, 47. 48. wird statt des ♮ gebraucht, 53. das große, doppelte, (einfache,) 54. unschickliche Figur des letztern, 54.*) bezeichnete ehedem einen Vorschlag, 234.
Krome, 59.
Krummsitzen beym Spielen, ist der Gesundheit nachtheilig, 17.
Kunstwörter, verschiedene italiänische, 103. 110 ff. 148 f.
Kurze Oktave, 37.
Kurze Vorschläge, 240. 250 ff.

L.

L. (linke Hand,) 219.
Länderisch, 454.
Lagrimoso, 111. 401.
Lamentabile, lamentoso, 111.
Lange Vorschläge, 241 ff.
Languente, languido, 111. 401.
Larghetto, 104. 105. *Largo*, 103. 105.
Läufer, 436. chromatische, 177. 436.
Lautenklavier, 3.
Lectionsstunden, wie viele deren nöthig sind, 14. dürfen ohne dringende Noth nicht ausgesetzt werden, ebend.
Legato, ligato, 111. 395.
Leggiere, leggiermente, 111.
Lehrer, erforderliche Eigenschaften ꝛc. desselben, 12 f.
Leichte Stücke, werden zum Anfange empfohlen, 19.
Leichte Takttheile ꝛc. 82.
Leichter Vortrag, 393 ff.
Leidenschaften, sollen vorzüglich durch Dissonanzen erregt werden, 391.
Leitton, 128. *)
Lentando, 416.
Lento, 103.
Lernender, erforderliche Eigenschaften ꝛc. desselben, Seite 13.
Leyer, 3.
Lieder, werden zum Spielen empfohlen, 24. 387. 395.
Ligato, 111. Ligaturen, 398.
Linien, Liniensystem, 40.
L'istesso tempo, moto, 149.
Loco, luogo, a suo luogo, 149.
Lombardischer Geschmack, 404.
Longa, 60.
Loure, 452.
Lugubre, 111.
Lusingando, lusingante, 111. 401.
Lydische Tonart, 133.

M.

Maestoso, 103. 104. 111. 401. 407.
Magadis, 3.
Maggiore, (seltener *Majore*,) 149.
Manc. (mancando,) 112.
Manier, eigenthümliche des Komponisten, 457. erfordert einen verschiedenen Vortrag, 406.
Manieren, wesentliche, 267 ff. Eintheilung derselben, 269. allgemeine Bemerkungen über den Gebrauch derselben, 270. erhalten ihre Dauer von der folgenden Note, 271. müssen bey Zeiten geübt werden, 274. Mißbrauch derselben, 268. 407.
Manieren, willkührliche, (Verzierungen,) 269. 335 ff.
Mano dritta, (manu dextra,) 149.
Marcia, Marsch, 452. 407.
Masurisch, 454.
Maxima, 60.
Medesimo tempo, moto, 149.
Meno, 112.
Mensur, (Zeitmaß,) 102.
Mensur, ein Kunstwort, welches sich auf die Einrichtung eines Instrumentes bezieht, 7.
Menuett, (Menuett,) s. *Minuetto*.
Mesto, 111. 394. 401.
Mezza voce (a,) 112.

Mezzo forte, (mf.) *mezzo piano*, (mp.) Seite 112.
Mienen, unanständige, 28. 410.
Minacciofo, *minaccevole*, 111.
Minima, 59.
Minore, 149.
Minuetto, 452. 443. *Tempo di Min.* 104.
Min. D. C. 143.
Mixolydiſche, Mixophrygiſche Tonart, 134.
Moderato, 103. 104.
Modus, ſ. Tonart.
Moll, 119. 126. Molltöne, 128. 131.
Mollis (cantus,) 40. 129.
Molto (di,) 104.
Monochord, 6. 446.
Monotonie, 253. 9)
Mor. (morendo, moriente,) 113.
Mordent, (Mordant,) 308 ff. 311.
Moſtra, 147.
Moto (con,) 104.
Mouvement, 102.
Murky, Murkybäſſe, 422.
Muſette, 452.
Muſikleiter, 40.

N.

Nachahmung, was dabey zu beobachten iſt, 344 f. 367. 368.
Nachahmungen, kontrapunktiſche, 454.
Nachſchlag des Trillers, 290 ff. wo er nicht ſtatt findet, 297.
Nachſchläge, außer dem Triller, 262 ff. erhalten ihre Geltung von der vorhergehenden Note, 262. einfache und doppelte, 264. von unten und von oben, 266.
Nägelklavier, 4.
Narrante, 111.
Nationalgeſchmack, 454. erfordert einen verſchiedenen Vortrag, 406.
Natürliche Tonleiter, 120.
Naturalis (modus,) 129.
Nebenklangleitern, 119.
Nebenlinien, 41.
Nebentöne, 47. 125.
Nebentonarten, 125.
Nebenzeichen, muſikaliſche, Seite 135 ff.
Negligente, 111.
Nel (ne il) *tempo*, 149.
Nenntelttöne, 47.**) 50. 55. 123 ff.
Niederſchlag, (theſis,) 82.
Non tanto, *non troppo* etc. 104.
Noten, 117. Fingerſetzung dabey, 201 ff.
Note, charakteriſtiſche, (bezeichnende,) *Note ſenſible*, 128.*)
Noten, 39. f. Benennung, 40. 44. Geltung, 58 ff. leichte Erlernung derſelben, 45. zwey und mehrere über einander, 180. zwey auf Einer Stufe dicht neben einander, 115.
— in Einem Syſteme, für welche Hand ſie gehören, 216.
— die Ausdrücke, welche den Werth derſelben bezeichnen, ſind nicht immer paſſend, 59.*)
— ſynkopirte, durchſchnittene rückende, 96. 97. ihr Endzweck, 377.
Notenblatt (das,) darf nicht allzu nahe gelegt werden, 17.
Notengattungen, größere oder kleinere, beſtimmen den Vortrag, 402. und die Bewegung, 105. 107.
Notenleſen, 373.
Notenplan, Notenſyſtem, 40.
Notenzeiger, 147.
Notturno, 442.
Novemole, 66. 68. 69.
Nummern der Saiten, müſſen beym Beziehen genau gewählt werden, 29.

O.

Obertaſten, 36. haben alle eine doppelte Benennung, 51. werden unrichtig halbe Töne genannt, 48. doppelte, (geſpaltene,) 50.
— dürfen ohne Noth nicht mit dem kleinen Finger, noch weniger aber mit dem Daumen angeſchlagen werden, 153.
Obligat, 438.
Oktave, eine Reihe von acht Tönen, 36. Eintheilung und Benennung der Oktaven, 37.

Oktave, ein Intervall, Seite 36. 117. Fingersetzung dabey, 198 ff. darf im Basse ohne Vorschrift nicht dazu gegriffen werden, 167.
Oktävchen, 433.
Orchestrion, 4.
Orgel, 1. Orgelspielen, wird zu einer gewissen Absicht empfohlen, 19.
Orphica, 4.
Ouvertüre, 440.

P.

Pandoret, 3. Pantalon, 2. 7.
Pantomime 452.
Paralleltonarten, 130.
Parlante, 111.
Parte (colla,) 149.
Partie, 443.
Passacaille, *Passacaglio*, oder *Passagallo*, 453.
Passage, 436.
Passagen, bestimmen den Vortrag, 405 f.
Passaggio, 436. 449.
Passepied, 453.
Pastorale, 111. 453.
Pastorello, 453.
Patetico, 111. 401.
Pausen, 72 ff. veränderliche, 73. unveränderliche, 74. zwey über einander, 75. werden zuweilen verlängert, 404.
— Fehler dabey, 76. Anm.
Pausiren, wie es zu lernen ist, 100 f.
Pectis, 3.
Pedal, 2.
Perd. (perdendo, perdendosi,) 113.
Periode, musikalische, 383.
Pesante, 111.
Phrygische Tonart, 133.
Piacere (al,) 149.
Piacevole, 111. 401.
Piano, (p.) *pianissimo*, (pp.) 112.
Pianoforte, 2. wird zum Lernen empfohlen, 10.
Pietoso, 111.
Pincé, 308. *Pincé-double*, 311. *Pincé etouffé*, 313. *Pincé renversé*, 283.
Più, Seite 112. *Più tosto*, 104. *Più forte*, (pf.) 111.
Plagalisch, 134.
Poco (un,) 104. *A poco a poco etc.* 112.
Polonoise, 453.
Polacca (alla,) 104.
Pomposo, 111. 401.
Ponderoso, 111.
Portativ, Positiv, 1.
Ports de voix, 232.
Pot-pourri, 445.
Präludium, 445.
Prallender Doppelschlag, 324 ff.
Prälltriller, 305 ff.
Precipitando, 415.
Prelude, 445.
Prestissimo, 103. *Presto*, 103. 105. 401.
Prime, Primen, 114.
Punkt, Geltung desselben, 70. nach einem Taktstriche, 71.
Punkte, zwey, ihre Geltung, 71. 72. nach Pausen, 75. über den Noten, 146. 394.
Punkte, große, vertraten ehedem die Stelle der Noten, 38.
Punktirte Noten, ihre Eintheilung ꝛc. 402 f. werden zuweilen verlängert, 404.
— gegen Triolen gesetzt, 96.
— nach einer kurzen Note, 404.

Q.

Quadrat, (♮), 52. ♮♯, ♮♭, 57.
Quarten, 116. Fingersetzung dabey, 191 f.
Quasi, 104.
Quater unca, 59.
Quatuor, Quartett, Quadro, 443 f.
Querstand, unharmonischer, (*relatio non harmonica*,) 290.
Quinte, falsche, 116.
Quinten, 116. Fingersetzung dabey, 193 f.
Quintole, 66. 68. 69.
Quintuor, Quintett, 443 f.

R.

R. (rechte Hand,) 219. 224.
Rallentando, 416.

Rauscher, Seite 435.
Recitativo, 414.
Regal, Regalwerk, 1.
Regel (die,) Richtschnur, 446.
Repetitionszeichen, Reprise, 136.
Replica (senza,) 143. 150. *si replica*, 150.
Resonanzboden, 7.
Retardatio, 419.
Rhythmus, als Glied eines Tonstückes oder einer Periode betrachtet, 384.
Ribattuta, 333. 302.
Ricercate, 444.
Rigaudon, 453.
Rinf. (rf. rinforzando, rinforzato,) 112.
Ripieno, 438. Ripienist, 346.
Risoluto, 111.
Risvegliato, 111. 401.
Ritardando, 416.
Ritornell, 442.
Riverso, 458.
Rolle (die,) 321. umgekehrte, 322.
Romanze, 448.
Rondo, *Rondeau*, Rundgesang, 448.
Rostige Saiten, müssen beym Aufziehen gereinigt werden, 33.
Roulade, 436.
Roverscio (al,) *roveścio*, auch al *rovercio*, 458.
Rückende Noten, 96. s. Synkopirte Noten.
Rückung, (*Syncopatio*,) 96.*) 419.
Rückweiser, 142.
Ruhepunkt, Ruhestelle, 346 f. 384.
Ruhezeichen, 138 f.
Runde (Note,) 59.
Rutschen, 155.

S.

S. (sin. sinistra,) 219. 224.
Saiten, was beym Aufziehen derselben zu beobachten ist, 29 ff. messingene und stählerne taugen nicht zusammen, 30.
Sarabande, 453.
S'attacca subito, 150.
Scala, s. Tonleiter.
Scem. (scemando,) 112.
Scherzando, scherzo, scherzoso, S. 111. 394. 401.
Schlag, (Takt,) ein ganzer, 61.
Schlechte (durchgehende) Noten, Takttheile ꝛc. 81 f.
Schleifen, ziehen, 145. 395.
Schleifer (der,) eine Manier, 278. der unpunktirte, 278. der punktirte, 281. mit dem Doppelschlage, 322.
Schleifer, ein Tanz, 454. 450.
Schleifzeichen, 145.
Schleppen, (Anhalten,) fehlerhaftes, 28.
Schlüssel, 41 ff. Nothwendigkeit zweyer, 43.**)
Schlußnote, ist ein trügliches Merkmal des Haupttones, 127.
—— einer Periode ꝛc. muß abgesetzt werden, 381.
Schlußzeichen, 140.
Schneller (der,) eine Manier, 283.
Schnelzer, 305.
Schreibart, musikalische, 454.
Schwache Takttheile ꝛc. 82.
Schwäbisch, 454. 450.*)
Schwärmer, eine Figur, 435.
Schwebung, s. Bebung.
Schweigezeichen, 72 f.
Schwere Takttheile ꝛc. 82.
Schwerer Vortrag, 293 ff.
Sciolto, 111.
Sechzehntheilnote, 59. 62. Pause, 72.
Segno (dal,) 141. 143.
Segue, siegue, 150. 330. 424.
Sekunden, 115. Fingersetzung dabey, 184 ff.
Semibrevis, Semifusa, Semiminima, 59.
Semitone, 36. die Obertasten werden unrichtig so genannt, 48.
Semitonium modi oder *octavae*, 128.*)
Sempre, 112. 390.
Senza ornamenti, ohne Verzierungen.
Senza replica, 150.
S. t. (senza tempo,) 150. 416.
Se piace, wenn es beliebt, 150.
Septimen, 117. Fingersetzung dabey, 197 f.
Septimole, 66. 68. 69.
Serenade, *Serenada*, Serenate, 442.

Serioso, Seite 111.
Setzmanieren, 435.
Sexten, 116. Fingersetzung dabey, 194 ff.
Sextentriller, 299.
Sextole, 64. Unterschied zwischen ihr und den Triolen, 65. ihr Vortrag, 65 ff.
Sf. (sforzando, sforzato,) 112. sfp. 112.
Si tace, si replica, si volti, (s. v.) 150.
Siciliano, alla Siciliana, 104. 111. 453.
Simili, 150. 424.
Sin. (sinistra,) 149. 219. 224.
Sin' oder *sino il,* (al,) 112. 143.
Sinfonie, (Symphonie,) 439. charakteristische, 440. konzertirende, 442.
Sitzen oder Stehen vor dem Klaviere in der gehörigen Entfernung 2c. 15.
Smorz. (smorzando, smorzato,) 113. 415.
Soave, soavemente, 111.
Solfeggio, Solfeggiren, Solmisiren, 448.
Solo, Klaviersolo, 439.
Solo, eine einzelne Stelle, 439.
Sonate, 437 f. Sonatine, 439.
Sonaten, doppelte, 438. *à quatre mains,* 25. 438.
Sospiren, 75.
Sostenuto, 111. 401 403.
Sotto voce, 112.
Spalten (der Finger,) was man in einigen Gegenden darunter versteht, 188.*)
Spannen (das,) geschieht am besten mit dem ersten und zweyten Finger, 164.
Spatium, 41.
Spiccato, 111.
Spielart, eine sanfte, ist nöthig, 33.
Spielen vom Blatte, 373. kann Anfängern nachtheilig werden, 26.
Spielen, in Gegenwart mehrerer Personen, wird empfohlen, 28.
Spielen, öfteres auf dem Klaviere, trägt zur Verbesserung des Tones bey, 34.
Spinett, 1.
Spirito (con,) *spiritoso,* 111.
Sprünge, springende Intervalle, was man so nennt, 116.
Staccato, sfoccato, 111. 328. 394. 403.
Stärke, erforderliche zum Ausdrucke, 389.
Stammleiter, Seite 119. 120. 121.
Starke Takttheile 2c. 82.
Staub auf dem Resonanzboden, dämpft den Ton, 34.
Steg des Klaviers, sein Endzweck, 7.
Steigende Sekunde 2c. 235.
Sternchen (das,) 147.
Steyerisch, 454.
Stiftchen an den Tasten, 32. 33.
Stimmen des Klavieres, Vortheile dabey, 34.
Stimmung des Gemüths, hat Einfluß auf den Vortrag eines Tonstückes, 413.
Stimmungsart nach der gleichschwebenden Temperatur, 431. nach einer ungleichschwebenden, 432.
Stocken der Tasten, wie ihm abzuhelfen ist, 32.
Stoßen, Abstoßen, 146. 394.
Strenge Schreibart, 456.
Stretto, 103. ***)
Strich über den Noten, 146. 394.
Striche oder Stiele, zwey an Einer Note (auf- und abwärts,) 115. 182 f.
Striche, (Querstriche,) kleine, über Buchstaben, 38. 44. schräge, über einer Note, 382.
Striche, zwey (Vertikalstriche) neben einander, 137. Anm. 2.
Stufe, Ton- oder Klangstufe, 41.
Styl, 454. italiänischer, französischer, deutscher, 454 f. gebundener, freyer, 456.
Subjekt, (Thema,) 406. 446.
Subito, 150.
Subsemisusa, 59.
Subsemitone, 50.
Suite, 443.
Symphonia, ein Instrument, 3. ein Tonstück, 439.
Synkopirte Noten, 96. ihr Vortrag, 97. ihr Endzweck, 377.
System, Linien- oder Notensystem, 40.

T.

Tabelle, zur Bestimmung des Werthes der Noten gegen einander, 62.

Tabulatur, Notentabulatur, Seite 38.
Tacet, si tace, 150.
Täuschungen, 393 f.
Takt, was man darunter versteht, 77. 78. Eintheilung in geraden und ungeraden, 79. 85. Erlernung desselben, 90 ff. Hülfsmittel dabey, 98 ff. Sicherheit darin wird zum guten Vortrage erfordert, 372. Fehler dagegen darf man dem Anfänger nicht erlauben, 91.
Takt, ein einzelner, 78. 2). 89.
Taktarten, gerade und ungerade, 79. zwey- drey- oder viertheilige, 79. ein- fünf- und siebentheilige, 81. 87. *) triplirte oder dreygliedrige, 80. einfache, 82. 85. zusammengesetzte, 82. 86. erfordern einen verschiedenen Vortrag, 87. 402.
Taktarten, zwey zugleich vorgezeichnete, 78. zwey oder mehrere in verschiedenen Stimmen, 68. 84. sich gleichscheinende, 87. 88.
Taktfach, 78. 2).
Taktglieder, 79.
Takthalten, nöthiges, 91.
Taktmesser, 98. 107.
Taktnote, ganze, 59. 61. halbe, ebend.
Taktnoten, was man so nennt, 80.
Taktschlagen, 78. wird empfohlen, 91. 98. 101.
Taktstrich, 89. durch eine Note, 61.
Takttheile, Taktzeiten, 79. gute, accentuirte, schwere, innerlich lange, 81 f. müssen markirt werden, 87. 374 f. schlechte, unaccentuirte, leichte, innerlich kurze, 82. triplirte, dreygliedrige, 80.
Taktveränderung, 84.
Taktverlängerung und Verkürzung, 83.
Taktzeichen, 81. 85 f.
Talent zur Musik, 13.
Tambourin, 454.
Tangenten, 36. dürfen nicht ungleich ꝛc. seyn, 32.
Tanto (non,) 104.
Tanzstücke, 449 ff. werden empfohlen, 387.
Tardando, Seite 416. 417.
Tasten, Tastatur, 36.
Temperatur, 425. gleichschwebende, 426. ungleichschwebende, 428. hat Einfluß auf den Charakter eines Tonstückes, ebend.
Temperiren, was es heißt, 425.
Tempestoso, 111.
Tempo, 102. *a tempo,* 149. *senza tempo,* (s. t.) 150.
Tempo di Minuetto, Gavotta etc. 104.
Tempo giusto, 103. *maggiore,* 103. 106.
Tempo primo, 150.
Tempo rubato, (robato,) 418 f.
Ten. (tenuto,) 111. 328. 390. 400.
Tenero, con *tenerezza,* 111. 394.
Tenorzeichen, 42. *).
Ter, (tre,) 138. *Ter unca,* 59.
Terzdecimole, 66. 68.
Terzen, 116. Fingersetzung dabey, 186 ff.
Terzentriller, 299.
Terzett, 443.
Theaterstyl, 456.
Theil, ganzer, womit er verglichen werden kann, 383.
Theile eines Tonstückes, müssen ohne Aufhalten wiederholt werden, 137.
Thema, Hauptsatz, 449. 446. in Fugen, ist nachdrücklich vorzutragen, 406.
Theorbe, Theorbenflügel, 3.
Thesis, (in *thesi etc.*) 82.
Timoroso, 111.
Tirade, *Tirata,* 436.
Toccate, 444.
Ton, ganzer, 47. 49. 55. *) halber, 48. ganzer ist groß oder klein, 55. halber ist groß oder klein, 47. **)
Ton, gleich starker, ist mit allen Fingern nöthig, 19. schöner, wird zum guten Vortrage erfordert, 408.
— man muß Anfänger nicht immer nur aus Einem Tone spielen lassen, 22.
Tonabstand, 113.
Tonart, 124 f. ist groß, (hart,) oder klein, (weich,) ebend. 126.
Tonarten der Alten, Kirchentöne, 132 ff.

Tonica, Seite 125. 347.
Tonleiter, 118. natürliche und versetzte, 120. 125. harte, 119. weiche, 121. primitive (Haupt- oder Stammleiter,) 119 ff. diatonische, 119. chromatische, 122. enharmonische, 123. außerordentliche, 121. *).
Tonleitern, Fingersetzung dabey, 169 ff. das fleißige Spielen derselben ist sehr anzurathen, 177.
Ton sensible, 128. *)
Tonschluß, ganzer und halber, 347. 384.
Tonstücke, brauchbare beym Unterrichten, 24 ff. man muß damit abwechseln, 20.
Tonverbindung, Ton- oder Stimmweite, 113.
Tonverwechselung, enharmonische, 123. 398.
Tonverziehen, 420.
Tonzeichen, s. Noten.
Tragen der Töne, 27. 390. 399.
Tranquillamente, 111.
Tre (a,) 438. 443.
Tremando, tremante, 327.
Tremblement, 284.
Tremolo, (tremulo,) 326 f.
Trennen, (Absetzen,) ist nöthig, 380. 381 ff. unzeitiges, 380 f.
Trennungszeichen, 383.
Triller, *(Trillo,)* 284 ff. ohne Nachschlag, (gemeiner, ordentlicher, eigentlicher, langer, ganzer,) 287 ff. größerer und kleinerer, 288. mit dem Nachschlage, 290 ff. doppelter, 288. 299.
Triller von unten, (mit dem Vorschlage,) 300 ff. von oben, 302. vorausgeschickter, 303 f. umgekehrter, 304. 313. erhöheter, 304. halber oder kurzer, 305. muß bey Zeiten geübt werden, 287.
Trillerkette, 299.
Trio, 443.
Triole, 62. Werth und Kennzeichen derselben, 63 ff. ihr Vortrag, 65. ist von der Sextole verschieden, 65. *).
Triolen, müssen leichter vorgetragen werden, als die Tripelnoten, 67. gegen zwey- und viergliedrige Figuren, Seite 95. 256. gegen punktirte Noten gesetzt, 96.
Triolen, Fehler dabey, 94. 221.
Tripeltakte, 79. 86.
Triplirte, (dreygliedrige) Taktarten, 80.
Trommelbässe, 423.
Troppo (non,) 104.
Trugschlüsse, 392.
Tuchgeflecht, Tuchschlingen ꝛc. ihr Nutzen, 31.
Tutti, 292. 439. 442.

U.

Uebelklänge, übelklingende Intervalle, 118.
Ueberblick eines Tonstückes, wird empfohlen, 106. 407.
Uebergang nach einer Fermate, oder Einleitung in den Hauptsatz, 352 ff.
Uebergehen (das,) eines Fingers ꝛc. 161.
Ueberschlagen (Uebersetzen) der Finger, 158 ff. geschieht am besten bey guten Noten, 160. 170.*)
Ueberschlagen der Hände, 223 ff.
Ueberschreiten der Stimmen, 225.
Ueberschriften, deutsche, 104. 105.
Uebersprungen der Hände, 222 f.
Uebertreiben des Tones, 327. 390. 399.
Ueberwurf, Ueberschlag, 266.
Uebung, erforderliche, 14.
Umgekehrte Rolle, 322.
Umgekehrter Doppelschlag, 278. 280 f.
Umgekehrter Triller, 313. 304.
Umkehrung, 458.
Un poco, 104.
Unabhängige Töne, 47.
Unaccentuirte Takttheile ꝛc. 82.
Unca, 59.
Undecime, 117.
Undecimole, 66. 68.
Ungerade Taktarten, 79. 86.
Ungestrichene Oktave, 37.
Unterschlag, 266.
Untersetzen, 156. 157. geschieht am besten nach einer langen, 157. oder bey einer guten Note, 157.

Untersetzen der Hände, Seite 223.
Untertasten, 36.
Ut, re, mi, fa, sol, la, (si,) 448.
Unvollkommenheiten des Klaviers, 9 f. 50.

V.

Variation, *Variazione*, 449.
Veloce, 103. *Velocissimo*, 104.
Veränderungen, willkührliche, 335 ff. Regeln dabey, 339 f.
Verbindungszeichen, s. Bindungszeichen.
Verdoppelte Triller, 288.
Verdrehen der Hände, ist zu vermeiden, 162 f. 168.
Verlängern (das,) der Noten, ein Mittel zu accentuiren, 378.
Verlängerungszeichen, 70.
Verrücken (Versetzen) der Noten, 338. 419.
Verrücktes Zeitmaß, 419.
Versetzungszeichen, einfache, 47 ff. doppelte, 54 f. wesentliche 51. 54. zufällige, 51. gelten eigentlich nur Einen Takt hindurch, ebend. beziehen sich mit auf die Vorschläge 241. und Manieren, 273.
Versetzungszeichen, über, unter und vor dem Zeichen einer Manier, 295 f. 309. 316 f. werden zuweilen doppelt (einmal überflüssig) vorgezeichnet, 131. Anm. 2.
Verstimmen (dem,) kann einigermaßen vorgebeugt werden, 33.*) 34.
Verte, 150.
Vertikalstriche, 137.
Verwandtschaft der Töne, 130.*)
Verwandte Tonarten, ebend.
Verwechselung, enharmonische, 123.
Verweilen, bey Fermaten, 139.
Verwirrung, 84.
Verzierung der Fermaten, 346 ff. der Kadenzen, 355 ff. eines Tonstückes überhaupt, 335 ff. gewisse Tonstücke und einzelne Stellen muß man ganz damit verschonen, 270. 340. 344. 407.
Verzögerung, (retardatio,) 419.
Vibrato, s. *Tremando*.
Vierecke, kleine, bezeichneten ehedem die Töne ꝛc. 38.
Vierstimmige Sätze oder Akkorde, Fingersetzung dabey, Seite 210.
Viertel, Viertelnote, 59. 62. Viertelpause, 72.
Vierteltöne, unrichtige Benennung derselben, 123. vergl. mit 47. **) u. 49.
Vierter Finger, muß fleißig geübt werden, 19. 167.
Viertheilige Taktarten, 79. 85.
Vier und sechzigtheilnote, 59. 62. Pause, 72.
Vigorosamente, vigoroso, 111.
Violdigambenwerk, 2.
Violino, Violoncello, was diese beyden Wörter bey Klaviersachen zuweilen bedeuten, 150.
Violinschlüssel, 43. Violinnoten, 44.
Virginal, 3.
Vivace, 103. 104. 111. 394. 407. *vivacemente*, 103. *vivacissimo*, 104.
Vivezza (con,) 111. *Vivo*, 104. 111. 394.
Volta, 150. *volte*, 138.
Volti subito, (v. s.) 150.
Vorausnahme, (*anticipatio*,) 419.
Vorbereitung zur Kadenz, 356. 364 a).
Vorhalt, 240.
Vorschläge, 232. was sie sind, 233. erhalten ihre Geltung von der folgenden Note, 233. 239. wo sie statt finden, 235. wo sie nichts taugen, 237.
Vorschläge, Eintheilung derselben, 239. 240. veränderlich lange, 241 ff. Hauptregeln dabey, 241 ff. verlängerte oder punktirte, 244.
— müssen stark vorgetragen und an die folgende Note geschleift werden, 248. sehr gewöhnliche Fehler dabey, 246.
— unveränderlich kurze, 250 ff. ihre Dauer, 240. 250 f. unbestimmte, 253 ff. vor Arpeggiaturen, 333.
— deren Dauer durch die Harmonie bestimmt wird, 260. die der Uebereinstimmung wegen ꝛc. kürzer werden müssen, 243. 253. 7.)
Vorspiel, 445.
Vorspielen muß der Lehrer dem Lernenden die aufgegebenen Tonstücke, 27.

Vortrag, Lehre davon, Seite 370 ff. Haupterfordernisse desselben, 371. schwerer und leichter, 393 ff.
Vorübungen beym Klavierspielen, 18. 46.
Vorzeichnung, 127. aller Dur- und Molltöne, 128. wie sie leicht zu lernen und zu behalten ist, 129 f.
Vorzüge des Klaviers, 8. 9.

W.

Wagbalken, ein innerer Theil des Klaviers, 8.
Wahl, zweckmäßige, der Tonstücke, 23 f. 168. (409.)
Walze, 435.
Walzer, 454. 450.*)
Weglassen (das,) einzelner Töne, wird in gewissen Fällen nöthig, 22.
Weglassen (Ueberhüpfen) der Töne, fehlerhaftes, 374.
Wegsehen von den Noten, wird widerrathen, 20.
Weich, s. Moll. Weiche Tonleiter, 121.
Weiße (Note,) 59.
Widerrufungs = Wiederherstellungszeichen, 47. 52. vor einem ♯ 2c. 57.
Wiederholen (das,) einzelner Noten, taugt nicht, 21. 22. 372.
Wiederholungszeichen, 136.
Wirbel, müssen fest eingeschlagen werden, 31
Wirbelstock, 7.
Wirkung der Töne, (Tonarten,) 427 ff.
Wohlklänge, 117.

X.

Xänorphica, 5.

Z.

Zählen, ein Hülfsmittel zur Erlernung des Taktes, 98. und Pausirens, 100.
Zeichen, (Diskantzeichen 2c.) Seite 42.
Zeitalter (das,) in welchem ein Tonstück komponirt wurde, bestimmt den Vortrag, 405. und die Bewegung, 106.
Zeiten, Taktzeiten, 79.
Zeitmaß, 102. Zeitmesser, 98. 107. 407.
Zeloso, con *zelo*, 111.
Zergliedern einen Akkord, 328.
Zergliederung, 328. accentuirte, 331.
Ziehen, (schleifen,) 395.
Ziffern über den Noten, ihre verschiedene Bedeutung, 63. 66. 144. 148. 153.
Zirkel, ganzer, eine Setzmanier, 435. — ein Taktzeichen, 85.*) halber, 86.
Zirkelstück, 448.
Zögern, zweckmäßiges, 415 f. Bezeichnung desselben, 417. fehlerhaftes, 28.
Züge am Klaviere, sind nicht zu empfehlen, 7.
Zugluft, ist dem Klaviere schädlich, 33.
Zurückschlag, 333. 302.
Zusätze, (Verzierungen,) 335 ff.
Zusammenschlag, 313. 315.
Zusammenspielen mit einem Zweyten, Dritten 2c. ist nützlich, 21. 22.
Zweck der Tonstücke, bestimmt ihren Vortrag, 401.
Zweychörig, 2.
Zweygestrichene Oktave, 37.
Zweyklang, 113.
Zweystimmige Sätze, Fingersetzung dabey, 180 ff.
Zweystimmiger Triller, 288. 299.
Zweytheilige Taktarten, 79. 85.
Zwey und dreyßigtheilnote, 59. 62. Pause, 72.
Zweyviertelnote, 59.
Zwickvorschläge, 251.
Zwischenraum, 41.

Halle, gedruckt in Schimmelpfennigs Buchdruckerey, 1802.